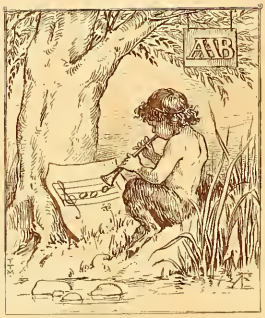


1879

THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON.
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION.
**M 170.2

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

1841

* m. 170. 2

Allen A Bonner
May 18. 1896

b.

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR

MM. G.-E. ANDERS.
H. BERLIOZ.
HENRI BLANCHARD.
GEORGES BOUSQUET.
MAURICE BOURGES.
F. DANJOU.
ERNEST DESCHAMPS.
DUESBERG.
ELWART.
FÉTIS père.

MM. ÉDOUARD FÉTIS.
STEPHEN HELLER.
JULES JANIN.
GUSTAVE HÉQUET.
KASTNER.
L. KREUTZER.
ADRIEN DE LA FAGE.
J.-B. LAURENS.
FRANZ LISZT.
MARX.

MM. ED. MONNAIS.
J. D'ORTIGUES.
H. PANOFKA.
L. RELLSTAB.
MAURICE SCHLESINGER.
PAUL SMITH.
A. SPECHT.
SYLVAIN ST-ETIENNE.

SEIZIÈME ANNÉE.

1849.

PARIS,

AU BUREAU D'ABONNEMENT, 87, RUE RICHELIEU.

—

1849.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/revueetgazettemu1849pari

TABLE DU SEIZIÈME VOLUME

DE LA

REVUE ET GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

ANNÉE 1849.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

A

Académie des Beaux-Arts. Distribution des prix. 324.

Année 1849. (Revue de l'), *art.* de Paul Smith. 1.

Anniversaire du 24 février. 71.
— de la proclamation de la République française, 142.
— de la naissance de Mozart 63.
— 100e de la naissance de Goethe. 271. 286.

Artistes-musiciens (Association des). Assemblée générale, 165. — Formation du bureau du comité, 175. — Compte-rendu de l'exercice 1848-1849, par M. Bousquet, 181. 189.
Associations musicales de Lille. 381.
Athalie avec la musique de Mendelssohn, 214.
Audition de M. Wackenthaler, *art.* de Maurice Bourges. 379.
Auditions musicales, *art.* de H. Blanchard. 36. 45. 83. 101. 109. 116. 132. 141. 147. 188. 227. 261. 276. 307. 378. 393.

B

Biographies.

Britton (Thomas), *art.* de Ed. Fétis. 329. 337. 345.
Corbari (Amalia). 236.
Milanollo (Teresa). 4.
Mingotti (Catharina), *art.* de Paul Smith. 305.
Parodi (Mme). 127.
Viardot (Pauline), *art.* de Paul Smith. 251.
Wieniawski (Henri et Joseph), *art* de Léon Kreutzer. 409.

C.

Casino des arts. 102.

Chronique musicale.

— Barcelone 264. 304.
— Berlin. 247. 304.
— Bruxelles. 264. 271.
— Hollande. 149. 231. *art.* de E. G. 149.
— Londres. 264. 271. 303.
— Vienne. 231. 271.

Concerts.

— De la Société des concerts, 1re séance, *art.* de H. Berlioz. 19 — 2e id. 35. — 3e id. 58. — 4e id. 73. — 5e id. 92. — 6e id. 105 — 7e *art.* de Maurice Bourges. 126. — 8e *art.* de H. Blanchard. 131. — 9e *art* de H. Berlioz. 140. — Spirituel du Vendredi-Saint et de Pâques, *art.* de H. Berlioz. 115.
— de l'Union musicale, *art.* de H. Berlioz 26. 133. 141. — 78.
— de la Société philharmonique 20. 23. 79.
— de la Société de musique classique. 45. 83. 103. 116 142
— de la Société des Enfants d'Apollon. 342.
— chez le Président de la République, 104.
— à l'Hôtel-de-Ville. 78.
— au Jardin d'Hiver. 21. 46. 53. 70 188.
— Arras. — De la Société philharmonique. 111.
— Bordeaux. — Du Cercle philharmonique. 150.
— Clermont, au bénéfice des pauvres. 380.
— Laval. — De la Société philharmonique. 54.
— Lyon. — Du Cercle musical. 404.
— Marseille, au profit de l'Association des artistes musiciens. 140.
— Meaux. 143.
— Orléans. — De l'Institut musical. 40.
— Saint-Etienne, au profit des inondés. 255.
— Strasbourg. —. De l'Académie de chant. 142.
— Troyes. 247.
— Anvers. — De l'Association lyrique. 88.
— Augsbourg. 311.
— Barcelone, de la Société philharmonique. 79.
— Beeskow, au profit des pauvres, 256
— Berlin. concert spirituel. 159. — De l'Académie de chant. 247. 404. — Au profit de l'Institut Spontini. 150. — De la Réunion de chant Stern. 72 — De Kœnigstadt. 23. — Au profit des soldats absents et des soldats blessés. 183. 287. — Du Jeudi et du Vendredi-Saints. 119. De la Réunion Enterpe. 404.
— Bruges, de la Société du progrès. 381.
— Bruxelles, de la Société de la Grande Harmonie. 416.
— La Haye, de la Société des Pays-Bas. 111.
— Londres, d'Exeter-Hall. 21. 158. — De la *Sacred harmonic Society*. 86. — De la Société philharmonique. 134. — Concerts monstres. 174. 247. — A Drury-Lane, au profit de M. Harris. 274.
— Mecklembourg-Schwerin. 119.
— Mexico. 256
— Ostende. 311.

CONCERTS.

— Vienne, au Carl-theater. 104. — de la Société philharmonique. 159.
— de Mlle Alboni à Angers. 119. à Orléans 150.
— de M. Alkan 147.
— de M. Balfe à Exeter-Hall. 47.
— de M. Batta (Al.) à Bruxelles. 63
— de MM. Batta (Al.) et Poultier à Dieppe. 279.
— de M. Bazzini à Bordeaux. 96.
— de Mlle Belin de Launay. 46.
— de M. Bénédict à Londres 207.
— de M. Blanc (Ad.). 116.
— de M. Blanc (Ch.). 379.
— de M. Blumenthal à Edimbourg. 46. 119.
— de M. Brisson, 148.
— de Mme Cabel. 75.
— de Mme Chassant (Camille). 75.
— de M. Chevillard. 102.
— de M. Cuvillon 68.
— de M. Darcier. 101. 141.
— de M. Dausse à Grenoble. 119.
— de Mlle Donoghoe. 394.
— de M. Dreyschock à Londres. 215.
— de Mme Dulcken à Londres. 255.
— de Mlle Dupont (Pauline). 364.
— de M. Duprez à Nantes. 230. — à l'Isle-Adam. 328.
— de M. Eliason à Francfort. 350.
— de M. Ernst à Leipzig 96. — à Londres. 191.
— de MM. Ernst, Osborne et Mlle Catherine Hayes à Boulogne-sur-Mer. 320.
— de Mme Farrenc. 75.
— de Mme Froger. 379.
— de M. Fumigalli. 148.
— de Mme E. Garcia et M. Demunck à Boulogne-sur-Mer. 287.
— de M. Geraldy à Tours. 150.
— de M. Godefroid (Félix) à Strasbourg. 96.
— de Mlle Godillon à Saint-Germain-en-Laye. 335.
— de M. Goria. 103. 116 — à Nantes. 397.
— de M. Gottschalk 134.
— de M. Gouflé. 37. 74. 117. 379. 394.
— de M. Grégoir (Jos.) à Anvers. 63.
— de Mlle Généée. 84.
— de M. Guillot (Antonin). 21. 404.
— de M. Gungl (Joseph) à Berlin. 215. 342.
— de M. Hall. 261.
— de M. Hallé (Ch.). 53.
— de Mlle Hennelle (Claire). 102.
— de M. Henoinz, à Berlin. 264.
— de M. Huerta à Barcelone. 104.
— de M. et Mme d'Hennin (Iweins) à Roubaix. 320.
— de Mlle Issaurat à Montpellier. 40.

CONCERTS.
— de M. Kenney à Londres. 247.
— de M. Kontski (Antoine de) à Lisbonne. 357.
— de M. Kontski (Appolinaire de) à Berlin. 199. — à Londres. 255. — avec Wieniawsky à Breslau. 31.
— de M. Kontski (Charles de). 37.
— de M. Lacombe (Louis) dans le Haut-Rhin. 335.
— de M. Lamazou. 54. 133.
— de MM. Lapret (Louis et Edouard) à Besançon 104.
— de M. Lavainne. 394.
— de Mlle Lind (Jenny) à Liverpool. 14. — à Exeter-Hall. 111. 119.—au th. de S. M. 134.
— de M. Liszt à Brême. 365
— de Mme Lucotte (la comtesse de). 84.
— de Mlle Malleville (Charlotte de). 68. 102. 133. 261.
— de M. Massart. 371.
— de Mlle Masson (Aglaé). 103.— à Nantes. 279.
— de Mlle Martin (Joséphine). 54. 88.
— de Mlle Mattmann. 67.
— de M. Max Mayer. 109.
— de Mlle Méquillet à Bordeaux. 39. 46.
— de Mlle Milanollo (Teresa). 20. 36. 83. — à Amiens et Abbeville. 83. — à Bordeaux. 116. à Nancy. 279. 327. 335. — à Nantes. 191.
— de Mlle Mira (Marie). 142.
— de M. Nollet 102.
— de Mlles Néruda à Magdebourg. 47.
— de Mme Obert à Hyères. 127.
— de M. Offenbach. 47 133.
— de MM. Orlowski et Engelmann à Rouen. 31.
— de M. Ole-Bull à Christiania. 8.
— de M. Paquis. 71.
— de M. Perkins. 227.
— de Mme Persiani au Hâvre. 54 — à Bruxelles. 76. — à Lille. 96.
— de M. Pixis à Francfort. 373.
— de Mme Pierson-Bodin 116.
— de Mme Pleyel à Bruxelles. 76.
— de Mme Pleyel et Al. Batta. 141.
— de Mme Pleyel et M. Léonard à Liége. 72.
— de M. Prudent. 75.— à Amsterdam. 22.
— de Mlle Reisset. 132.
— de M. Révial à Angers. 87.
— de M. Reynier (Léon). 142.
— de M. Rosenhain à Bruxelles. 39.
— de M. Saint-Saëns. 21. 53.
— de M. Samary. 148.
— de M. Schlecht à Nancy. 303.
— de M. Schulhoff à Londres. 175.
— de M. Seligmann. 379.
— de M. Sowinski à Bordeaux. 8. — à Niort. 31. — à Poitiers. 47. — à Rennes et à Saint-Brieuc. 396.
— de M. Stamaty. 117. 149.
— de M. Stévéniers à Bruxelles. 8.
— de M. Stockhausen à Colmar. 380.
— de M. Thalberg à Breslau. 150.
— de Mmes Uccelli. 68.
— de MM. Verroust frères à Bourges. 287.
— de M. Walckiers. 117.
— de M. Willmers à Vienne. 150.

Concours de 14 musiques de la garde nationale dans la ville de Clermont (Oise). 274.

Conservatoire de Paris. Exercices des élèves. 44. 87. 104.
— Concours annuels. 228 *Art.* de Paul Smith. 234.
— Concours de composition musicale, année 1849. 47.
— Concours de chant pour l'admission au pensionnat, 357
— Visite de M. Dufaure, ministre de l'intérieur. 286.

Conservatoire de Bruxelles. — Distribution des prix. 8.
— Correspondance particulière. 28. 238. 245. — Concours de chant. 309.

Conservatoire de Leipzig. — Examens semestriels. 15.

Correspondance particulière.

— Bruxelles. 76. 222. 238. 245. 302. 309. 372.
— Londres. 26. 86. 103. 110. 134 158. 175.
— *Athalie* avec musique de Mendelssohn. 214. *art.* de Panofka.
— Lille. 110.
— Lyon, *art* de Laurens. 238.
— Strasbourg. 142.

E

Exposition des produits de l'industrie.

Art. de H. Blanchard. 222. 235. 253. 259. 269. 275. 361.
— Distribution des croix et médailles aux exposants de l'industrie nationale. 364.

F

Festival de Birmingham. 304.
— à Cincinnati, donné par la Société allemande de chant. 365.
— à Constantinople, chez le comte Pourtalès. 342.
— de Liverpool. 287. 295.
Fête au profit des pauvres, à Auteuil. 270.
— au profit des pauvres, dans le parc de Neuilly. 276.
— musicale de l'Association lyrique, à Anvers. 373.
— des artistes, à Munich. 63.
Fonctions (sur les) de l'oreille dans la musique, *art.* de Fétis père. 91.

I

Inauguration de la statue d'Orlando di Lasso, à Munich. 342.
— de la statue de Guttemberg dans les ateliers de MM. Chaix et Cie. 175.
Incendie du théâtre du Parc, à New-York. 14.
— du théâtre de l'Opéra, à Dresde. 159.
Instruments (des) et des instrumentistes. Urban et Casimir Ney, *art.* de H. Blanchard, 371.

L

Legs de 2 millions fait au théâtre de Strasbourg, par M. Apffel. 271.
Lettre des directeurs de l'Opéra à M. Scribe. 127.
— de M. Salvador. 47.
— de M. Louis Viardot à *la Patrie*. 350.
— de M. Meyerbeer à M. Girard. 131.
Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie, *art.* d'Ad. de La Fage. 203. 211. 349. 363. 367. 391. 401. 410.
— sur l'état actuel de la musique en Allemagne, *art.* de Fétis père. 273. 289. 321. 359. 375.
Loterie au profit de la caisse de secours de l'association des artistes. 95.

Littérature musicale.

Collection de morceaux des musiciens hollandais et flamands du XVIe siècle, *art.* de Maurice Bourges. 37.
Détails sur Mozart et *Don Juan* par M. Scudo. 127.
Méthode de lecture musicale et de chant élémentaire à l'usage des écoles communales d'Italie. *art.* de Ad. de La Fage. 292.
Les musiciens belges, par Ed. Fétis, *art.* de Paul Smith. 262. 293. 300.

M

Médaille d'or offerte à Berlioz. 239.
Messe en musique de M. Nicolai, à Berlin. 14.
— de M. Sain d'Arod, à Lyon. 54.
— d'Haydn, exécutée à Rouen. 175.
— de M. Rosemberg, à Tours. 175.
— dirigée par M. Rodrigues, à Chatou. 279.
— de M. Reichel, à Ville-d'Avray. 320.
— de M. Niedermeyer, art. de Maurice Bourges. 370.

Matinées musicales.

— au bénéfice de Mlle Amigo. 103.
— au Théâtre royal de Berlin, au profit des pauvres. 31.

MATINÉES MUSICALES.
— de M. Ch. Bonnesseur. 188.
— de M. Rodriguez Cépéda. 207.
— de Mlles Danhauser. 109.
— de M. Hildebrandt, à Berlin. 207.
— de M. Lavainne, à Lille 110.
— de Mlle Teresa Milanollo, à Nancy. 327. 335.
— de M. Van Nuffel. 102.
— de MM. Taubert et Mantius, à Rollenhagen. 256.
— de Mme Wartel et M. Delsarte. 307.

N

Nécrologie.

Banderali. 191.
Baudiot (Ch.). 309.
Becher (Alfred-Jules). 29.
Blaise. 191.
Blancou. 199.
Carnavale. 342.
Catalani (Mme). 198.
Chopin. 334. 348.
Coulon. 287.
Debegnis (Giuseppe). 279.
Doche. 256.
Duhamel. 357.
Favart (Armand-Paul). 287.
Fesca (Alexandre). 71. 78.
Gamboggi (Peppe). 191.
Giroweiz (Adalbert). 279.
Gottdank. 256.
Habeneck. 50.
Kalkbrenner. 191. 205.
Kresser. 199.
Kreutzer (Conradin). 416.
Manéra. 247.
Marliani. 215.
Meissonnier (Eug.). 191.
Milon (Louis-Jacques). 381.
Mocker (Melchior). 143.
Naldi (Mlle). 166.
Nicolai (Otto). 159.
Prume. 247.
Ramond. 23.
Raver. 31.
Rummel (Chrétien). 63.
Saint-Laurent. 191.
Séjan (Louis). 118.
Strauss (Jean). 319.
Villiers. 247.
Visanotti. 215.
Zamboni. 388.

O

Opéra bouffon (De l'), *art.* de Maurice Bourges. 17.
Opéra en Europe (De l'), *art.* de Léon Kreutzer. 33. 41. 49. 57. 65. 89. 113. 145. 161. 177. 193. 209. 214. 225. 247. 265. 281. 297.
Oratorio de Naumann (*le Christ messager de paix*), chanté au Théâtre de la cour, à Dresde. 31; à Berlin. 373.
Oratorio de Ferd. Hiller (*la Destruction de Jérusalem*), exécuté à Berlin, 135.
Oreille (de l'), sur ses fonctions dans la musique, *art.* de Fétis père. 97.

P

Piano en fer de M. Jules Faivre. 230.
Piano et l'Orchestre (Le), *art.* de Maurice Bourges. 283.
Prométhée enchaîné, paroles de M. Léon Halévy, musique de M. F. Halévy. 85.
Prophète (Poème du), 121. 129. 137. 145. 153. 161. 169. — Rectification sur les recette du *Prophète*, comparées à celles de *Jérusalem*. 229.

R

Revue critique.

Musique religieuse.

Lavainne. (F.). *Ave verum*, avec accompagnement d'orgue ou de piano et cor. 334.
Vervoitte. 6 morceaux à 2, 4 et 5 voix. 285.
Zimmerman. Requiem héroïque, *art* de M. Bourges. 100.

REVUE CRITIQUE.

Ouvrages théoriques. — Méthodes et études.

Andrevi (F.). Traité d'harmonie et de composition. 42.
Bertini (H.). Nouvelles études élémentaires et de perfectionnement 341.
Bordogni. 24 nouvelles vocalises 333.
Cinti-Damoreau (Mme) Méthode de chant, *art.* de H. Blanchard 408.
Guillot (Antonin). Recueil d'exercices 333.
Heller (Stephen). L'art de phraser, op. 16. — Etudes, op. 45. — 30 études progressives, op. 46. — Etudes, op. 47. 498.
Lefebvre (Mlle Ph.). 12 vocalises caractéristiques. 498.
Marcaillou. Ecole moderne du pianiste. 498.
Wackenthaler (J.). Méthode de plain-chant, *art.* de Kastner. 355.

Orgue.

Hamel. Nouveau manuel complet du facteur d'orgue, *art.* d'Ad. de la Fage. 60. 69. 227. 237. 277.
Stern (Th.). Compositions pour l'orgue, *art. de* M. Bourges. 213.

Chant.

Arago (Vict.). Album de chant. 408.
Arnaud. Album de chant 378 409
Baccilieri (L.). Album italien-français. 42.
Bonoldi. *L'Hirondelle. Le Moulin de Milly.* 498. — Album de chant. 378. 409.
Duprez (G.). Fleurs de mai Album. 242.
Guillot (Antonin). Album de chant 409.
Henrion (Paul). Album de chant. 409.
Lano (Mme de). *Je meurs pour toi* 13.
Lonlay (Eugène de). Album de chant. 409.
Massé (Vict.). *Chants d'autrefois, art.* de M. Bourges. 206.
Ostrowski. 4 mélodies nationales polonaises. 13.
Pleyel (Marie). *Chanson du matin.* 498.
Roubin (A. de). *La Complainte du prisonnier. Le Sommeil de l'Enfant.* 498.
Viardot (Mme). Album de chant, *art.* sig. H. Blanchard. 399.

Piano.

Blahetka (Léopoldine). Fantaisie sur *les Huguenots*, 180.
Blumenthal. *La Source, le Rêve* et *la Brillante, le Calme, une Fleur, Valse styrienne, Fête cosaque.* 61. — *Une nuit à Venise.* — *Les deux anges.* — *Trois mazurkas.* — *La brise du soir.* — *Nocturne.* — *Les oiseaux.* — *Chant national Croate.* 308.
Botte. *Jocelyn, le Pêcheur, Solitude, Thème original, Adieu à la mer.* 61.
Coria. *Valse des fleurs, Adélaïde*, de Beethoven. 62. Fantaisie sur *le Val d'Andorre*, 188. Album 409.
Hartog (Ed. de). Sonate symphonie, poésies musicales et Calabraises. 415.
Kakbrenner. Nationalités musicales, 13.
Keller (Ferd.). Les Vacances, *art.* de M. Bourges. 395.
Liszt. *Salve Maria.* 13.
Martin (Joséphine). Nocturne, tarentelle. 180.
Mathias (G.) Paysage. — Marche croate. — Nocturne. — Barcarolle. — Deux polkas de concert. 180.
Pfeiffer (Clara). 3e nocturne, 180.
Poisot (Ch.). 2 nocturnes. 188.
Potier (Henri). *Le Lutin.* 62.
Prudent (Em.) Air arabe. — Farandole. 180.
Ravina. Rêverie. 180.
Rosellen. Fantaisie sur *les Huguenots.* — Fantaisie sur *Marguerite d'Anjou*, 62. — Fantaisie sur *le Val d'Andorre.* 188.
Schad. Sérénade. 61.
Strauss. Album de danse. 394.

Trios.

Farrenc (Mme). Trio pour piano, violon et violoncelle. 75.
Mathias. 1er trio. Piano, violon et violoncelle. 37. 300.

Musique instrumentale.

Onslow (G.). 32e quintette, 74.
Séligmann Rêverie et barcarolle pour violon et violoncelle, 188.

Roger. Son voyage en Allemagne. 246. 270.

S

Société des gens de lettres. Formation du Comité. 14.
Société de musique classique, *art.* de M. Bourges. 44.
Symphonie de M. Dausse exécutée à Grenoble. 119.
Symphonie en *ut* mineur de Beethoven (sur un passage de la), *art.* de Fétis père. 394.
Systèmes (Des divers) concernant la voix humaine, *art.* de Fétis père. 185. 201. 249. 257.

T

Théâtres.

PARIS.

QUESTIONS THÉATRALES.

Des utopies théâtrales, *art.* de Paul Smith. 7.
Privilège et liberté, id. 25.
Situation des théâtres et particulièrement de l'Opéra, *art.* de Paul Smith. 244.
Du privilège des théâtres et de la censure, *art.* d'Ed. Fétis. 316.
De la liberté des théâtres à M. Ed. Fétis, *art.* de Paul Smith. 325.
De la garantie des artistes avec la liberté des théâtres, *art.* de Paul Smith. 332.
Bilan dramatique de l'année 1848. 14.
Subvention et subsides pour les principaux théâtres de Paris. 229. 239. 255. 279. 311.
Extrait d'un discours de M. Victor Hugo, sur le budget des théâtres et des arts. 109.

Opéra.

Le *Violon du Diable*, ballet de M. St-Léon, musique de M. Pugni, première représentation, *art.* de P. S 18.
Mme Lia Mulder dans la *Juive*. 77.
Le *Prophète*, opéra en cinq actes de Scribe, musique de Meyerbeer, première représentation, *art.* de Fétis père. 121. 137. 152. 168.
Le Prophète, détails sur les différentes représentations 127. 129. 143. 149. 158. 166. 183. 199. 207. 215. 350. 364. 380.
Reprise du *Prophète*. 339.
Reprise de la *Favorite* pour la rentrée de Mlle Masson et de Poultier. 149.
Rentrée de Mme Lagrange et début de Mme Castellan dans *Robert le Diable*. 158
Espinasse dans le rôle d'Eléazar de la *Juive*. 189.
Clôture de l'Opéra. 230.
Réouverture de l'Opéra. 286.
Gueymard dans le rôle d'Eléazar de la *Juive*. 295.
Rentrée de Roger et son début dans la *Favorite*. 303. 310. 364.
La *Fille des Fées*, ballet de MM. de St-Georges et Perrot, musique de MM. Adam et de St-Julien, *art.* de P. S 323.
Démission de M. Duponchel. 373.
Représentation au bénéfice de Duprez. 396.
Le *Fanal*, opéra en deux actes de MM. de Saint-Georges et A. Adam, première représentation, 407.

Opéra-Comique.

Le *Caïd*, opéra-bouffon en deux actes, musique de A Thomas, première représentation, *art.* de H. Blanchard. 3.
Reprise de *Maison à vendre* 22.
Reprise de la *Fête du Village voisin*. 39.
Les *Monténégrins*, opéra en trois actes, musique de Limnander, première représentation, *art.* de H. Blanchard 407.
Début de Mlle Adrienne Wolff dans le *Val d'Andorre*. 111.
Début de Mlle Caroline Prévost dans les *Diamants de la Couronne*. 159.
Représentation au bénéfice de Mocker. 159.
Le *Toréador*, opéra en deux actes de M. Adam, première représentation, *art.* de Georges Bousquet. 163.
Début de Mme Cabel dans le *Val d'Andorre*. 166,
Reprise de *Ne touchez pas à la Reine*. 175.
Début de M. Carvalho dans *Gil le ravisseur*. 183.
Reprise de *Régine* ou les *Deux nuits*, opéra en deux actes de M. Adam, *art.* de H. Blanchard. 195.

THÉATRES (PARIS).

Rentrée de Mlle Pauline Duval dans le *Domino noir*. 207.
Début de M. Joannis. 213.
La *Nuit de la Saint-Sylvestre*, opéra de M. Bazin, *art.* de H. Blanchard. 219.
Débuts de Mme Ugalde et de M. Bauche dans *Haydée, art.* de H. Blanchard. 264.
Reprise des *Mousquetaires de la Reine*. 286.
La *Fée aux Roses*, opéra en trois actes de MM. Scribe et de Saint-Georges, musique de M. Halévy, *art.* de H. Blanchard. 313. — 320 327. 349.
Rentrée de Mlle Grimm dans le rôle de *Gilana* des *Monténégrins*. 320.
Début de Mlle Lefèvre dans la *Part du Diable*. 327.
Rentrée de Mlle Darcier dans le *Val d'Andorre*, 331.
Le *Moulin des Tilleuls*, opéra en un acte de M Maillart, *art.* de H. Blanchard. 353.
Reprise de l'*Eclair*. 380.

Théâtre-Italien.

L'Alboni dans la *Gazza ladra*. 62. 70.
Teresa Milanollo pendant l'entr'acte. 77.
Réouverture. *I Capuleti ed i Montecchi*, début de Mlle d'Angri. 347.
Débuts de Mlle Vera dans l'*Elisire*, de M. Brignoli dans *Linda*, 377.
Matilde di Sabran, début de Luchesi, *art.* de P. S. 400.

Théâtre-Beaumarchais.

Le *Vieux prix de Rome*, opéra-comique en deux actes, de MM. Charles et Henri Potier. — Le *Marin de la Garde*, opéra-comique en deux actes, de M. de St-Yves, musique de M. Gauthier. — Le *Cousin de Denise*, opéra-comique, de M. Lubise, musique de M. Paris, *art.* de H. Blanchard. 196.
La *Saint-Antré* ou l'*Orphelinebretonne*, musique de Bazzoni, *art.* de H. Blanchard. 221.

Porte-Saint-Martin.

Le *Postillon de Saint-Valery*, opéra en deux actes de M. Pilati, 84.
L'*Etoile du Marin*, ballet en quatre tableaux, musique d'Aug. Morel, 277.

Théâtre-Historique.

Les *Puritains d'Ecosse*, musique de M. Varney. 166.
Représentation au bénéfice de la Caisse des artistes dramatiques. 364.

Théâtre des Variétés.

Reprise du *Bouffe et le Tailleur, art.* de H. Blanchard. 221.

Théâtre de la Gaîté.

Le *Moulin joli*, opéra-comique de M. Clairville, musique de M. Varney. 303.

DÉPARTEMENTS.

AMIENS. Première représentation du *Val d'Andorre*. 78.

BORDEAUX. Mlle Masson dans la *Favorite* et *Charles VI* 119. — Dans la *Reine de Chypre*. 271. — Débuts de Mlle Issaurat. 271. — Le *Val d'Andorre*. 416.

BOULOGNE-SUR-MER. — Début de Mlle de Betou. 255.

BREST. *Charles VI.* — Mlle Méquillet dans la *Favorite*, la *Reine de Chypre* et la *Juive* 78. — *Robert le-Diable*, 199.—Duprez et sa troupe dans la *Juive*. 280.

CAEN. *Charles VI.* 87.

DIEPPE. *Lucie*, la *Vivandière*, 4e acte des *Huguenots* et le *Diable à quatre*, par les artistes de l'Opéra. 246.

THÉATRES (DÉPARTEMENTS).

DIJON. *Charles VI.* 23. 31. Première représentation du *Val d'Andorre.* 143.

HAVRE (le). Mlle Méquillet dans les *Huguenots*, la *Reine de Chypre* et *Charles VI.* 135. — Poultier et Mme Lagrange dans *Lucie*, Massol dans *Charles VI.* 404.

LILLE. Le *Val d'Andorre.* 135.

LYON. *Charles VI.* 23. — Troisième représentation des *Huguenots.* 54. — Bettini dans *Robert*, *Lucie* et la *Favorite.* 143. — Début de Mme Lia Mulder dans le *Barbier.* 183. 223. — Début de Mlle Lavoye dans les *Mousquetaires de la Reine.* 231. 341. — La *Favorite.* 238. — *Gilles ravisseur* et le *Caïd.* 416.

MARSEILLE. Mlle Masson dans *Charles VI.* 127. — Troupe italienne de M. Provini. 191.

METZ *Charles VI.* 23.

NANCY. Le *Val d'Andorre.* 111. 127. 143. — Début de Mlle Stéphanie Morni. 380.

NANTES. Mlle Masson. 95. — Mlle Céline Koska. 96. Le *Val d'Andorre.* 159. — Représentation de *Jérusalem*, par Duprez. 199. — Mlle Masson dans *Charles VI* et la *Favorite.* 279.

NIMES. Mlle Masson dans *Charles VI* et la *Favorite.* 143. — Le *Val d'Andorre.* 183.

ROUEN. — *Charles VI.* 23. 31. — Le *Val d'Andorre.* 416.

TOULON. Le *Val d'Andorre.* 143. — Mlle Heinefetter et Mathieu dans les *Huguenots.* — *Haydée.* 191.

TOULOUSE. Première représentation des *Dernières armes de Richelieu*, opéra de M. Aymar de Lacroix d'Aquilar. 72. — Réouverture du théâtre du Capitole par la *Reine de Chypre.* 256.

VERSAILLES. *Robert-le-Diable.* 231.

THÉATRES (ÉTRANGER.)

ANVERS. Le *Val d'Andorre* et *Charles VI.* 63. — Les *Mousquetaires.* 328.

BARCELONE. Théâtre du Lycée, première représentation d'*Alzira*, de Verdi. 79. — *Moïse*, de Rossini. 104. — *Beatrice di Tenda.* 150. — Début de Bartolini dans *Torquato Tasso.* 150. — *Saffo*, *Maria di Rohan.* 207. — *Marino Foliero* et *Freischutz.* 264. — *Ondine* et *Giselle.* 304. — *Adelia.* 373.

Théâtre Santa-Cruz. Le *Siége de Corinthe*, l'*Italiana in Algieri*, *il Nuovo Mosè*, la *Gazza ladra.* 207. — *La Prova d'un opera seria* et *Semiramide.* 264. — *El Diablo predicator.* 304.

ATAVIA. Première représentation de la *Reine de Chypre.* 373.

BERLIN. La *Juive* avec Mme Kœster. 14. — *Don Pasquale.* 23. — *Il Matrimonio segreto*, *Richard-cœur-de-Lion.* 47. — *La Flûte enchantée*, de Mozart. 72. — Les *Huguenots*, les *Commères de Windsor.* 96. — Première représentation du *Val d'Andorre.* 118. — La *Fille du régiment.* 119. — La *Famille Schroffenstein.* 119. — Reprise du *Camp de Silésie.* 159. 342. — Tichatscheck dans les *Huguenots.* 167. 183. — *Don Juan.* 207. 373. — Les *Diamants de la Couronne.* 207. — *Freischutz.* 264. — Reprise du *Val d'Andorre.* 304. — Des *Noces de Figaro*, des *Deux Journées* et de *Joseph.* 304. — Première représentation de la *Maison de Svend-Dyrong*, musique de M. Rung. 328. — Le *Banni*, d'Otto Nicolai. 381.

BRESLAU. Les *Huguenots.* 104. — Première représentation du *Val d'Andorre.* 143. — Succès de Mlle Lucile Grahn. 271.

BRUNN. *Maritana*, opéra de Wallace. 271.

BRUXELLES. Première représentation d'*Agnessens*, 8. — La *Favorite.* 40. — Reprise au théâtre de la Monnaie de *Don Sébastien*, *Lucie de Lammermoor* et de *Fra Diavolo.* 63. — Le *Val d'Andorre.* 88. — Reprise des *Huguenots.* 104. — *Robert-le-Diable.* 119. — La *Sirène.* 159. 183. — Mlle Caroline Prévost dans les *Diamants de la Couronne.* 231. — Dans le *Caïd.* 246. — L'*Ambassadrice* et *Gilles ravisseur.* 264. Le *Torréador* 364. — L'Alboni dans la *Favorite* et la *Reine de Chypre.* 372.

COPENHAGUE. Première représentation du *Mariage au lac de Côme*, par M. Glaeser. 63.

DRESDE. *Mariage secret.* 207.

FRANCFORT-SUR-MEIN Le *Voile enchanté.* 183. — Roger dans *Lucie.* 246. — Dans les *Huguenots.* 256.

GAND. Première représentation du *Val d'Andorre.* 96.

GOTHA. Les *Représailles*, opéra du duc de Saxe-Cobourg-Gotha. 416.

HAMBOURG. Première représentation de *Hambourg*, opéra de Hegmann. 31. — Reprise de la *Nymphe du Danube* au Thalia theater. 63. — Première représentation de la *Gitana.* 78. — Débuts de Mlle Nissen dans *Lucia.* 256. — Fanny Elssler. 256.

HANOVRE. *Guido et Ginevra.* 373.

KŒNIGSBERG. Le *Troubadour*, op. de Fesca. 23. — Fanny Cerrito et St-Léon, dans le ballet la *Sirène.* 231.

LA HAYE, 1re représentation du *Val d'Andorre.* 280.

LEIPZIG. Le *Val d'Andorre*, avec Mme Kœster. 127. 135. 207. — Les *Deux Journées.* 397.

LIÉGE. Première représentation de *Charles VI.* 96. — Première représentation du *Val d'Andorre.* 127.

LONDRES. Théâtre de la Reine *Cenerentola.* 87. — Début de Mme Julian Van Gelder et de Bordas. 110 — Rentrée de Jenny Lind dans la *Sonnambula.* 143. — Dernière représentation de Jenny Lind, dans le rôle d'Alice. 158. — L'Alboni, dans le *Barbiere* et la *Gazza.* 174. 231. — Début de Mlle Sontag, dans *Linda di Chamouni* 223. — *Don Juan.* 264. — Dernières représentations. 271.

Covent-Garden. La *Muette de Portici* ou *Masaniello.* 87. 95. 110. — Rentrée de Mlle Grisi, et début de Mlle d'Angri, dans *Sémiramide.* 135. — Première représentation de *Robert.* 158. — Les *Huguenots.* 174. 191. 207. 215. 264. — Première représentation du *Prophète.* 233. 247. 256. — Mme Viardot, dans *Don Juan.* 271.

St-James-Theatre. Le *Maître de chapelle* et le *Domino-Noir.* 21. — L'*Ambassadrice.* 40. — La *Dame Blanche.* 47. — *Fra Diavolo.* 143. — *Ne touchez pas à la Reine.* 166.

Princess-Theatre. *Charles II*, op. de Macfarren. 357.

Surrey-Theatre. *Les Huguenots.* 264.

Débuts d'une troupe allemande. 158.

MADRID. 119. — Mlle de Roissy dans la *Favorite.* 135.

MANHEIM. Première représentation du *Val d'Andorre.* 247.

MUNICH. *Benvenuto Cellini.* 381. — *Struensée.* 404.

NOUVELLE-ORLÉANS. Les *Mousquetaires de la Reine.* 63.

PÉTERSBOURG (SAINT-). *Semiramide*, *Puritani*, *Lucia*, *Norma*, etc., au Théâtre-Italien. 388.

POTSDAM. *Norma.* 388.

PRAGUE. *Titus.* 23.

STOCKHOLM. Première représentation de la *Reine Christine.* Opéra de MM. Casanova et Faroni. 207.

STRALSUND. Première représentation du *Val d'Andorre.* 223. 328.

VIENNE. *Haydée.* 14. — Le *Czar et le Charpentier*, l'*Eclair* et *Haydée* au théâtre de Josephstadt. 78. — *Fidelio.* 135. — La *Clemenza di Tito.* 199. — L'*Eclair* au théâtre de la Porte-de-Carinthie. 357. — *Yolanthe.* 404.

WEIMAR. *Haydée.* 127. — La *Revanche*, opéra du duc de Saxe-Cobourg-Gotha. 143. — Première représentation du *Tannhæuser.* 159. — Le *Tasso* au théâtre Grand-Ducal. 247.

Transpositeur (sur le mécanisme) de M. l'abbé Clergeau et sur la transposition en général, *art.* d'Ad. de la Fage. 6. 11.

V

Variétés.

Silves musicales, *art.* de H. Blanchard. 52. 67. 74.

Le voisinage et la musique, *art.* de Maurice Bourges. 81.

Concert dans un salon, *art.* de Kreutzer. 117.

L'art et la critique en vacances, *art.* de H. Blanchard. 291.

De la mode, *art.* de Maurice Bourges. 318.

Les trois derniers quatuors de Beethoven, *art.* de H. Blanchard. 325.

Du pamphlet musical, *art.* de Maurice Bourges. 354.

Du Refrain, *art.* de G. Kastner. 383. 392. 402. 412.

La *Symphonie des chandelles*, *art.* de L. Kreutzer. 386.

Du public musical de Paris. Audition d'une symphonie de M. Lavainne, *art.* de H. Blanchard. 387.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS.

A

Abbey (John). 261.
Adam (Ad.). 149. 287.
Aghte (Mlle). 143.
Alard. 148. 175. 247. 380. 446.
Alboïze. 107.
Alboni. 22. 39. 62. 70. 78. 87. 103. 119. 150. 158. 264. 271. 287. 364. 372. 380. 404.
Alexandre. 110.
Alkan. 147.
Altès. 117.
Amigo (Mlle). 96. 103.
Angri (Mlle d'). 135. 174. 364.
Anschutz (Mme). 246.
Anthiome. 76. 88.
Apffel. 271.
Arga (Mlle). 88. 238.
Armingaud. 148.
Arnaud. 247. 261.
Arnould 261.
Auber. 149. 175.
Aucher. 261.
Audelans (Mlle d'). 102.
Audran. 119.
Aujac. 191.
Avisseau. 261.

B

Bader. 47.
Balanqué. 199. 231. 328.
Balfe. 47. 350.
Baneux. 102. 148. 253.
Bantz. 261.
Barbot. 22. 247. 279.
Bardies. 261.
Barraud (Mlle Delphine). 74. 109. 223. 342.
Barroilhet. 23. 150. 159. 175. 287.
Bartch. 253.
Bartolini. 39. 150. 207. 271.
Batta (Al.). 8. 63. 119. 144. 279. 287.
Battaille. 104. 279. 327.
Batton. 46.
Bauche. 31. 261.
Baudiot (Mme). 63.
Baumeister. 256.
Bazile. 191.
Bazzini. 96.
Beaudoin (Mlle). 79.
Bellesini. 174.
Beaumann. 110.
Belletti. 110. 271.
Bellwiez (Mme). 127.
Belval. 238.
Bennet. 135.
Benoist. 227.
Berlioz. 133. 141. 239.
Bernardel. 365.
Beron. 46.
Bertrand (Mlle Ida). 388.
Bertin (Mme). 127.
Bertini. 341.
Beton (Mlle de). 255.
Bettini. 23. 31. 143.
Beuno. 261.
Bilhaut (Mlle). 104.
Bineau. 188.
Biscottini Fiorio (Mme). 76.
Blaes (Mlle). 78.
Blabetka (Mlle). 180. 287.
Blanc. 23.
Blanc (Mme Marie). 341.
Blancou. 133.
Blève (Mlle). 54.
Blondel. 261.
Blumenthal. 46. 61. 119. 264.
Bocklet. 104.
Boély. 227.
Boetticher. 47. 159.
Boisselot. 175. 253.
Bonnesseur. 188.
Bonnet. 261.
Bonnifas. 261.
Bonoldi. 197.
Bord. 261.
Bordas. 110. 119.
Bordogni. 333. 335.
Bosio. 133. 207.
Botte. 61.
Bouché. 104. 119. 341. 396.
Boucher (Al.). 231. 246.
Boulangeot (Mlle). 191.
Boulanger-Kunzé (M. et Mme). 111.
Boulanger (Mme). 381.
Boulo. 279. 380.
Bourdais (aîné). 96.
Bourdais (Jeune). 96.
Bourdet (Mlle). 175.
Bourgeois (Annicet). 396.
Bousquet. 143.
Braham. 40.
Brémond. 166.
Bresil (Mme) 256.
Brexendorf (Mlle). 150. 159.
Brisson (Fréd.). 148.
Brohan (Mlle Aug.). 148.
Buchez. 261.
Burckard. 261.
Bussine. 22. 39. 143.

C

Cabel (Mme). 36. 75. 117. 166.
Cade (Mlle). 148.
Cahen. 191. 246.
Calzolari. 47. 76. 143.
Capitaine (Mme). 350.
Carlin (Mlle). 31.
Caron (Mlle). 79.
Casanova. 207.
Casimir (Mme). 46.
Caspari. 350.
Castel. 303.
Castellan (Mme). 8. 83. 95. 103. 141. 158. 166. 183. 270. 277. 304. 320. 396.
Catalani (Mme). 78.
Cavaillé-Coll. 261.
Cavallo 183.
Cepeda (Rodriguez). 207.
Cerrito (Fanny). 135. 231.
Chaix (N.). 175.
Charbogne (Mme). 341.
Charton (Mlle). 21. 40. 103. 143. 223.
Chéri. 147.
Chevalier (Mlle Emma). 199. 303.
Chevé (Emile). 88.
Chevillard. 102. 148. 416.
Chollet (L.). 227.
Clairville. 303.
Clergeau (l'Abbé). 6. 11.
Coblentz (Mlle) 104.
Codhant. 261.
Cœuriot (Mlle). 96.
Colletti. 110. 271.
Collonges. 102.
Comettant (Oscar) 142. 364.
Comte. 350.
Corbari (Mlle). 174. 247. 271. 287. 388.
Costa. 207. 271.
Couderc. 103.
Coulon 287.
Courtot (Mlle). 86.
Cruvelli (Mlles). 350. 397.
Cuvillon. 68.

D

Dameron (Mlle). 103.
Damoreau-Cinti (Mlle). 103.
Dancla. 261. 394.
Danhauser (Mlles). 36. 109. 264. 380.
Darcier. 79. 101. 141. 188.
Darcier (Mlle). 104.
Daublaine. 261.
Dausse. 119.
Dauverné. 117.
David (F.). 119.
Debain. 261.
Debegnis. 279.
Decombes (Em.). 68.
Decroix (Mlle). 39.
Delaunoy. 110.
Deledicque. 23. 175.
Delille (Mlle). 166. 183. 335.
Delillemont. 104.
Delsarte. 144. 307.
Demol. 8.
Demunck. 287.
Depassio. 23. 279. 308. 372.
Derivis. 104.
Desterbercq. 303.
Dettmar. 350.
Devigne. 63.
Devisme (Mlle). 104.
Dideron (Mlle). 256.
Didiée. 328.
Didot (Mme). 110.
Dietrichstein. 14.
Dobré (Mlle). 134.
Doche. 47.
Doghiotti (Mlle). 119. 304.
Domény. 261.
Donoghoe (Mlle Villiam). 394.
Dorn. 328
Dorus. 45. 83. 142.
Dorus-Gras (Mme). 87. 110. 174.
Doucet. 150. 199.
Drayton. 231.
Dreyschock. 174.
Dubray (Félix). 271.
Dufour. 31.
Dufrêne. 238.
Dumas (Fritz). 357.
Dupinet (Mme Bertet). 303.
Duponchel. 373.
Dupont. 231.
Dupond (Alexis). 143. 175. 188. 276. 380. 416.
Duport (Mme Mulder). 40.
Duprat. 238.
Duprez 13. 22. 77. 103. 175. 191. 199. 328.
Duprez (Mlle Caroline). 328.
Durand (Mlle). 96.
Durier. 102.
Dutasta. 31. 143.
Duval (Mlle). 143. 207.

E

Effner. 143.
Ege. 261.
Elcke. 261.
Eliason. 350.
Elwart. 142. 159.
Emon. 39
Engelmann. 31.
Ennery (d'). 396.
Erard. 148. 253.
Erl. 104.
Ernst. 96. 134. 287. 320. 416.
Eslanger. 261.
Espinasse. 39. 191. 199. 270.
Euzet. 166. 207. 246.
Evers (Mlle). 40. 47. 76. 149.

F

Faroni 207.
Farrenc (Mme). 75. 342. 373.
Favard. 287.
Félix (Mme). 143.
Féréol. 40.
Ferraris. 110.
Fesca. 71. 78.
Fétis. 8. 150. 270.
Fiorentini (Mme). 365. 373. 388. 404.
Fiorentino. 255. 264.
Fischer. 76.
Flachat. 238.
Flammant. 261.
Flavio. 8. 76. 87. 207. 388.
Fleischer. 119.
Flintzer. 247.
Fodor (Mlle). 23. 341.
Forestier. 146.
Former. 247.
Forti. 119.
Fournier. 79.
Français (Mme). 110.
Franche. 261.
Franchomme. 141.
Franck. 261.
Francisque. 303.
Frezzolini (Mme). 388.
Fumigalli. 148.
Fuoco (Mlle) 264.

G

Gabriac (Mme de). 78.
Garaudé 380.
Garcia (Mme E.). 287.
Garcin. 23.
Gardoni. 14. 247.
Gariboldi (Mme). 295. 304.
Garimont. 23.
Gelder (Mme Julian van). 110
Geyer. 104.
Geraldi. 22. 46. 102. 117. 150. 396.
Gerstœcker. 341.
Gibot. 261.
Gillant. 261.
Girard. 131.
Giraud. 256.
Girowetz (Adalbert). 279.
Gobert. 143.
Godefroy (Félix). 96.
Godillon (Mlle). 54. 143. 287. 388.
Gœtze. 143.
Gomez. 207.
Goria. 62. 103. 146. 188. 277. 397
Gottschalk. 134.
Gouffé. 37. 45. 175. 342. 394.
Gouvy (Th.). 133.
Gozora 116.
Grahn (Lucile). 8.
Graziani. 149.
Grégoir (Ed.). 63.
Grégoir (Jos.). 63.
Grisi (Mlle Carlotta). 8. 286. 350.
Grisi (Mlle). 135. 166. 174. 194. 264. 271. 287. 388.
Grieve. 110.
Grimm (Mlle). 150. 247. 320. 380.
Groot (. . de). 231.
Gruitz (. . ne). 207.
Grus, . .
Guénée (. . lle). 84. 373. 394.
Guerber. 261.
Guerreau. 45. 175. 416.
Gueymard. 166. 264. 295. 350.
Guichard. 148.
Guichard (Mlle). 40.
Guillot (Antonin). 84. 188. 333. 404.
Guilmant (Mlle). 320.
Gundy (Mme). 247.
Gungl (J.). 14. 215. 264.
Gunzelmann. 23.

H

Hainl (Georges). 223.
Halévy. 85. 94. 104. 149. 344.
Hall. 261.
Hallé (Ch.). 53. 191. 287.
Haller (Mlle). 143.

Hanssens. 8.
Harris. 150.
Harrisson. 357.
Hartog (Ed. de). 231. 415.
Haslinger. 404.
Hassell Barth (Mme). 342.
Hatzenbuhler. 260.
Hayes (Mlle Cath.). 71. 134. 135. 174. 247. 271. 287. 320.
Heinefetter (Mlle). 110. 191.
Hellberg (Mlle). 264.
Heller (Stephen). 197. 364. 416.
Hennelle (Mme). 88. 102.
Henning. 264.
Henri. 22. 159.
Henry (Mlle Laure). 102.
Hentschel. 256.
Herce-Maimé. 261.
Herman. 261.
Herman. 40. 54. 79. 96.
Herman-Léon. 46. 70. 146. 135. 141. 286.
Hervyn. 110.
Herz (H.) 270. 253.
Herz (J.). 14. 380.
Hesselbein. 260.
Hignard, 191.
Hildebrandt. 207.
Hillen (Mme). 76. 88.
Hiller (Ferd.). 135. 328.
Hocmelle. 246.
Hœfer. 143.
Hœfer (Mlle). 63.
Hœrter. 142.
Hubert. 364.
Hugo (Victor). 109. 149.
Hugot (Mlle). 102.
Huner. 31. 159.
Huré. 127.

I

Issaurat (Mlle). 40. 207. 271. 287.
Iweins d'Hennin (Mme). 116.

J

Jacquard. 117.
Jaell. 104.
Jansa. 135.
Jancourt. 150.
Janlin. 261.
Jaume (Mlle). 127.
Jaurès (Mlle). 373.
Joannis. 215.
Joly (Mlle de). 328.
Jonas. 191. 246.
Jourdan. 380.
Jouve (Mme Hort.). 303.
Julien. 247.
Julien (Mlle). 76. 373.
Julienne (Mlle). 86. 264.

K

Kahle. 96.
Kalergi (Mme de) 78.
Kell (Mlle). 396
Keller (Mme). 150.
Kelm 188.
Kenney. 247.
Kleine (Mlle). 303.
Klein-Jasper. 261.
Klippel. 264.
Klosé. 45. 83. 117. 142 308.
Koester (Mme). 14. 47. 118. 207. 304.
Kolberg (Mlle). 256.
Kontski (Ant.) 132. 148. 357.
Kontski. (Appol.). 199. 146.
Kontski (Charles). 37.
Koska (Mlle). 96. 159.
Krause. 148. 264.
Krauss. 264.
Kremens. 373.
Kriegelstein 260.
Kriniz (Mlle) 109.
Kroll (Mlle) 404.
Kuchenmeister (Mme). 96. 143.
Kucken. 119. 231.
Kustner. 396.

L

Labarre (de). 77.
Labitzki. 373.
Lablache. 22. 47. 83. 103. 247. 271. 287. 304.
Laborde. 261.
Lac. 96.
Lachner. 304.
Lacombe (Louis), 303. 335. 350. 364.
Laget. 68. 148
Lagrange (Mme de). 158. 239. 271. 327. 341.
Lagrave. 150.
Lainé. 261.
Lamazou. 68. 88. 109. 133.
Lapret. 104.
Lassen. 8.
Laurent (Mme). 199.
Lavainne. 333.
Lavia. 174.
Lavoye (Mlle). 104. 149. 159. 183. 199. 222. 231. 238. 344.
Lebouc 53. 68. 175. 308. 342.
Lecieux. 78.
Lococq (Mme). 320.
Lecoupey. 88.
Lee. 117.
Lefébure-Wely. 111. 270.
Lefébure-Wely. (Mme). 111. 117. 148. 270.
Lefelvre (Mlle). 104. 327.
Lefebvre (Mlle Ph.). 197.
Lefèvre. 261.
Lefort. 40. 84. 111. 247. 270.
Legrand. 142.
Lemaire. 328.
Lemaire (Mlle). 104.
Lemmens. 150.
Lemercier (Mlle). 39.
Léonard. 29. 77.
Leplus. 271.
Leroux (Mlle Pauline). 87. 110.
Leroy. 116.
Leroy (Hipp.). 279.
Lescovetz (Em.). 247.
Lespinasse (Mme). 143.
Lestequoy. 79.
Lesueur. 183.
Leté. 253.
Levasseur. 159. 166.
Levassor. 134.
Lévi (Mlle Siona). 23.
Liebe (Mme). 373.
Limnander. 107.
Limonaire. 261.
Lind (Mlle J.) 14. 22. 47. 71. 150. 175. 279. 373.
Liszt. 113. 159. 335. 365.
Lodi. 104. 207.
Loewe (Mlle Sophie). 30.
Loiseau. 23. 79.
Lortzing. 239. 256.
Lotze 256.
Lucotte (Mme la comtesse de). 84.
Lucchesi. 396.

M

Macfarren. 350. 357.
Macfarren (Mme). 174. 357.
Malezieux. 188. 270.
Malleville (Mlle Charlotte de). 68. 102. 133. 261. 276.
Manera. 52.
Mangin. 143.
Manlius. 118. 159. 256. 304.
Marcaillou. 197.
Marchand (Mlle Pauline). 88. 159.
Maria (Mlle). 53. 119.
Marié. 166. 256. 174. 191.
Marini. 174 191. 256. 271.
Mario. 87. 110. 174. 191. 256. 264. 271. 287. 304.
Markull 350.
Marmontel. 380.
Marneffe (Mme). 404.
Marquilly. 88.
Martin. 110.
Martin (Mlle Jos.). 88. 102 180.
Marx (Mlle). 118. 304.
Mas-Porcell (Mme). 150. 207.
Massart 117.
Masset. 8. 53. 86. 104.
Massol. 14. 87. 110. 174. 247. 335. 364.
Masson (Mlle). 95 119. 127. 143 149. 191 271. 279. 364.
Masson (Mlle Aglaé). 103. 117.
Mathias. 37.
Mathieu 110. 191.
Mattmann (Mlle). 67.
Maugnié. 261.
Maurin. 53. 102. 308. 342.
Max Mayer. 102. 109. 143.
May-Janus. 261.
Mazzoletti 304
Meifred. 271. 396.
Mendelssohn. 214.
Mendi (Mlle Antonia di). 71. 76.
Menghis. 54.
Méquillet (Mlle). 39. 72. 78. 87. 111. 135. 143.
Mercier. 261.
Méric (Mlle de). 134. 174.
Mertens. 373.
Meyer (Mlle). 22. 39. 380.
Meyerbeer. 62. 119. 121. 131. 143. 157. 233. 239. 264.
Milanollo (Mlle Teresa). 4. 36 46. 63. 83. 87. 104. 143. 255. 327. 335 416.
Milde. 143.
Miolan (Mlle Félix). 142. 188. 231. 328. 396. 403.
Mira (Mlle). 103. 142.
Mocker. 22. 286.
Moitessier. 365.
Moisson (Mlle). 23. 31. 149. 350.
Molet 350.
Molinari (de). 279.
Monnais (Ed.). 396.
Monniot. 261.
Montal. 260.
Montès (Lola). 239. 255. 264.
Moor. 271.
Mordach 231.
Morel (Aug.) 223. 277.
Morelli. 39. 83. 84. 103. 277. 357. 380.
Moriani. 87. 95. 103. 357.
Morin. 104.
Morni (Mlle Stéph.). 271. 303.
Moscheiès. 71. 328
Moullé. 261.
Mozin (Th.). 287.
Mulder. 104. 116
Mulder (Mme Lia). 77. 78. 86 103. 104. 143 223. 238. 255.
Muller (Mlle). 96
Mullier. 261.
Musard. 8. 270.

N

Naldi (Mlle). 20. 36. 104. 166.
Nantier (Mlle). 23.
Nau (Mlle) 341.
Neruda 47.
Nerval (Gérard de). 107.
Ney (Casimir). 45. 53. 102. 148. 175. 308
Nief. 191.
Nieschang (Mlle) 256.
Niederreither. 261.
Nissen (Mlle). 14. 256. 384. 404
Nollet. 102.
Nordet (Mlle). 188.
Nottes (Mme). 373.

O

Obert (Mme). 127.
Octave. 104. 119.
Offenbach. 47. 71. 78. 116. 133.
Ole-Bull. 8.
Olivari. 76.
Onslow 75.
Orlowski. 31.
Osborne. 320.
Ostrowski. 13.

P

Palianti. 40. 335.
Panofka. 31. 396.
Pape. 253.
Paquis. 71.
Paradi 127. 134. 271.
Pasques. 127.
Pasta (Mme). 134.
Pastou. 142.
Paulin. 166.
Pauly. 256.
Paurelle. 261.
Pazetti. 188.
Peaucelier (Mlle). 373.
Pedorlini. 102.
Pelegrin. 88. 148.
Pellerin. 261.
Penco (Mme). 373.
Perichon. 261.
Perkins 227. 264.
Perrin (Em.). 149.
Perrot. 350.
Persiani (Mme). 96. 143. 174. 357.
Petipa. 246.
Petipa (Mlle). 135.
Pfeiffer (Mlle). 180.
Pfister. 47.
Picard (Mlle). 175.
Pilati. 143.
Pillet. 143.
Pillet (Léon). 279.
Pillot (Mlle Jos.) 191.
Pischek. 191. 304.
Pitre-Chevalier. 350.
Pixis 373.
Plantade. 260.
Pleyel. 239.
Pleyel (Mme). 76. 144. 142. 197. 238.
Plunkett (Mlle). 8.
Poinsot (Mlle). 116. 199. 231. 328.
Poirson 335.
Poisot. 188.
Pokorny. 150. 231.
Polis. 150.
Polonini. 174. 256. 271.
Ponchard. 46.
Ponchard (fils). 22.
Poncin (Mme). 148.
Portehaut. 23. 88. 149. 191.
Potier. 62.
Potier (Mme). 146.
Poultier. 23. 31. 149. 159. 264. 271. 279. 287. 310.
Praetzel 207
Prévost (Mlle Carol). 149. 159. 166. 222. 256.
Prévot (Ferd.). 146.
Prudent. 22. 116 148. 180. 320.

Q

Quidant. 270.
Quirot (Mme). 143.

R

Rabi (Mme). 84
Ramond. 23.
Raucourt. 143.
Rausch. 135.
Raver. 31.
Raviea. 180. 350.
Reeves. 40. 174. 191. 304.
Reichel. 320.
Reicher. 77.
Reineke. 365.
Reinhold. 256.
Reiset (Mlle). 68. 132.
Reissiger. 231.
Révial. 87 127.
Reynier (Léon). 84. 103. 142. 175. 227. 277.
Ribes. 104.
Richer. 264.
Richter. 256.
Ricquier. 39.
Ries. 119. 150.
Rignault. 88. 116. 117.
Rinaldi. 264.
Rinaldini. 47.
Riquier. 104.
Rittner. 261.
Roda. 207.
Rodas 207.
Rodrigues (Ed.). 279.
Roger. 149. 158. 166. 183. 246. 256. 303. 304. 310. 364.
Rogez. 207. 261.
Roissy (Mlle de). 135. 246. 404.
Roller. 260.
Romagnesi. 183.
Romani (Mlle). 404.
Ronconi. 22. 39. 83. 103. 135. 174. 404.
Ronconi (Mme). 87.
Rosati 87.
Rosellen 62. 188.
Rosemberg. 175.
Rosenhain (J.). 29. 39 239. 320.
Rosenhain (Ed.). 350.
Rossi-Caccia (Mme). 150. 207.
Rossignan (Mlle). 287.
Rossini. 127.
Rouaux (Mlle). 127.
Roublin (de). 197.
Roulle (Mme). 46.
Rousselot 45. 83. 117. 142. 148. 308.
Rouvroy (Mlle). 295.
Rovelli (Mlle). 104. 150. 207.
Rovère. 150. 207.
Rung. 328.
Rupplin (Mlle de). 78. 144.

S

Sabatier (Mme). 277.
Sainte-Foy. 116.
Saint-Georges (de). 149.
Saint Julien. 287.
Saint-Laurent. 191.
Saint-Léon. 135. 231.
Saint-Saëns. 53.
Saint-Salvi. 276.
Saint-Victor (Mlle). 191.
Salvi 110. 135. 174.
Samary. 148
Sanchioli (Mlle). 104. 207.
Santay. 110.
Santo-Mango (N. di). 264.
Sauvage. 3.
Sax. 239 253. 416.
Schad. 64
Schindelmeister. 328. 350.
Schlecht 303.
Schmidt. 261.
Schmidt. 328.
Schneider. 287.
Schoen. 261
Scholtus. 261.
Schreurs. 77.
Schubert. 150.
Schulhoff 87.
Schultz. 261.
Schwaederlé (M. et Mme). 96.
Scribe. 149. 175.
Scudo. 127.
Seghers. 342.
Seidel. 199.
Seligmann. 188. 350. 380.
Semet 381.
Sontag (Mme). 223. 271. 304.
Souffleto. 269.
Sowade. 373.
Sowinski. 8 31. 47 71. 87. 231. 314. 396.
Spohr. 30.
Stadtfeld 8 29. 310.
Stahlknecht 104.
Stamaty 117. 149
Standigl. 104. 342
Stein. 261 381.
Steinkuhler. 110.
Steiner-Beaucé (Mme). 23.

Steinmuller. 373.
Stembugger. 77.
Stern. 159.
Steveniers. 8.
Stigelli. 350.
Stockhausen. 320. 380.
Stoltz (Mme). 13. 71.
Stroecken. 14.
Sujol. 23.
Sulzer (Mlle). 104.

T

Tagliafico. 110. 174. 271.
Taglioni (Mlle Louise). 110
Tamberlick. 104. 150. 207.
Tamburini 110. 134. 174. 271.
Taubert. 14. 119. 256. 304. 416.
Taylor. 239.
Teichlein. 304.
Telbin. 110.
Thalberg. 47. 150.
Thibaut (Mme). 39.
Thibonst. 104 247.
Thibout. 261.
Thillon (Mme). 14.
Thomas (Ambroise). 3.
Tichatscheck. 127. 175.
Tilmant. 45. 142.
Tolbecque. 188.
Treffz (Mlle Jetty de). 207. 247. 287. 328. 357.
Triébert. 102. 111. 117. 175. 270.
Treska (Mlle). 303.
Tuczek Mlle). 14. 47. 118. 150 159. 207. 231.
Tulou. 116. 141.

U

Uccelli (Mmes). 68.
Ugalde (Mme). 261. 327. 357.

V

Vaez. 8.
Valton (Mlle). 96.
Van-Brée. 231.
Van-Gils. 261.
Van-Halen. 150.
Vandeu-Heuvel. 110.
Van-der-Does. 111.
Van-Nuffel. 102.
Van-Overbegle. 261.
Varney. 303.
Vera (Mlle). 388.
Verhulst. 111. 231.
Verrinst. 117.
Verroust (frères). 45. 83. 102. 109. 116. 141. 142. 188. 287. 308.
Vertenil-Solowiowa. 84.
Vervoitte. 175. 285.
Vial. 191.
Vialette. 88.
Viardot (Mme). 110. 143. 158. 166. 175. 183. 199. 247. 271. 287. 396.
Vissot. 335.
Vivier. 21. 40. 191. 207 247. 287.
Vygen. 261.

W

Wachtel. 119.
Wagner (Richard). 264
Wackiers. 117.
Wallerstein. 71. 311.
Wartel. 88. 117. 133.
Wartel (Mme). 43. 83. 142. 246. 307. 308.
Weber. 261.
Weiss. 357.
Weiss (Mme). 357.
Weezek (Mme). 247.
Westmorland. 104.
Wicke. 63.
Widemann (Mme). 23.
Wieniawsky. 31. 104. 109
Wieprecht. 264. 287.
Wiernig. 261.
Willent. 116.
Willmers. 150.
Woelfel. 260.
Wolff. 117.
Wolff (Mlle Ad.). 95. 111.
Wuthier (Mlle). 110.

Z

Zedlitz. 256.
Zelger. 96.
Zévaco (Mlle). 96 127.
Ziégler. 260.
Ziesche. 47.
Ziesche (Mlle). 207. 304.
Zimmermann. 100.
Zoebner. 231.
Zucconi. 47. 76.

TABLE DES RÉDACTEURS.

H. Berlioz. 19. 26. 35. 58. 73. 92. 105. 115. 140.
H. Blanchard. 3. 36. 45. 52. 67. 74. 83. 101. 107. 116. 129. 131. 141. 147. 195. 219. 222. 227. 235. 253. 259. 268. 275. 291 300. 307. 313. 325. 333. 341. 348. 353. 361. 371. 378 387. 393. 399. 408
Maurice Bourges 17. 37. 44. 81. 100. 118. 126. 157. 206. 213. 283. 318. 354. 370. 379. 395.
Georges Bousquet. 163. 166. 180. 189.
Adrien de la Fage. 6. 11. 60. 69. 203. 211. 227. 237. 277. 292. 349. 363. 367. 394. 401. 410.
Fétis père. 28. 76. 97. 121. 129. 153. 169. 185. 201. 249. 257. 273. 289. 321. 351. 375. 391.
Ed. Fétis. 316 329. 337. 345.
Georges Kastner. 355. 383. 392. 402. 412.
Léon Kreutzer. 33. 41. 49. 57. 65. 89. 113. 117. 145. 161. 177. 193. 209. 217. 225. 241. 265. 281. 297. 386. 409.
Laurens. 238.
Panofka. 21. 103 134. 158. 174. 214.
Paul Smith. 1. 9. 18. 25. 44. 50. 205 212. 234. 244. 251. 262. 293. 300. 305. 323. 325. 332. 385.

FIN DE LA TABLE.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS: 87, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 1. 6 Janvier 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'etranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
S.-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Storkholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 24

Annonces.

30 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue de l'année 1848, par PAUL SMITH. — Théâtre : *Le Caïd*, opéra bouffon de M. Sauvage, par HENRI BLANCHARD. — Teresa Milanollo. — Sur le mécanisme, transpositeur de M. l'abbé Clergeau, et sur la transposition en général, par A. DE LA FAGE. — Nouvelles.

Le beau portrait de TERESA MILANOLLO que nos Abonnés devaient recevoir aujourd'hui est prêt à leur être livré, et nous les prions de le faire retirer au bureau du Journal afin qu'il ne soit point froissé par le pliage. Ceux de nos Abonnés de Paris qui ne l'auront pas retiré dans le courant de la semaine, ainsi que ceux des départements, le recevront avec le numéro prochain.

La *Revue et Gazette musicale* n'oublie ni ses devoirs ni ses habitudes envers ses abonnés. A la fin d'une année si mémorable et si féconde, elle songe à l'année qui va commencer, et veut en marquer les premiers jours par une offrande d'un genre nouveau. Le règne de l'album a fini comme tant d'autres règnes : désormais il faut aux amateurs de bonne musique, quelque chose de plus élevé, de plus substantiel que ces brillants recueils d'œuvres de tout caractère et de tout style, bigarrures séduisantes, mais souvent frivoles : il leur faut des productions marquées au coin du génie, se rattachant l'une à l'autre par des liens de famille, et formant un ensemble complet; c'est pour répondre à ce vœu, pour satisfaire à ce besoin que nous offrirons à nos abonnés, dans le courant du mois de janvier :

QUARANTE MÉLODIES DE MEYERBEER

RÉUNIES EN UN VOLUME.

Le nom du compositeur suffit à exprimer la valeur du cadeau. Si nous connaissions quelque chose de mieux, nous l'aurions choisi de préférence; mais qui ne considérerait comme un trésor inappréciable ce volume contenant quarante mélodies échappées de l'âme, tracées par la plume, auxquelles nous devons les immortels chefs-d'œuvre qui ont jeté sur l'art moderne un lustre si éclatant, *Robert-le-Diable*, *les Huguenots*, auxquels nous devrons bientôt ce *Prophète*, si impatiemment attendu, et dont maintenant la venue est prochaine? Le volume que nous offrons à nos abonnés en est l'avant-coureur; il sera donc reçu d'eux à double titre, à cause de ce qu'il renferme et de ce qu'il promet.

La *Gazette musicale* donnera son premier concert de cette année dans le commencement du mois de février.

REVUE DE L'ANNÉE 1848.

Quand une année se met en marche, qui sait où elle va?

Quel est celui d'entre nous, homme d'État ou artiste, qui aurait pu dire, il y a douze mois, où allait cette pauvre et grande et triste année 1848, et par quelles terribles étapes elle aurait à passer? *Vel duo, vel nemo.* Ce qui signifie que personne à peu près n'avait le plus léger soupçon de toutes les choses qui devaient s'accomplir en si peu d'espace.

Nous autres surtout, gens simples et candides, nous nous imaginions que le monde continuerait à marcher comme devant, que nous n'aurions à faire que ce que nous avions toujours fait, applaudir les uns, critiquer les autres, assister à la naissance des chefs-d'œuvre ou aux funérailles des avortons, tâter le pouls jour par jour, semaine par semaine, à l'art et aux artistes, les exciter du geste et de la plume, à marcher dans la bonne voie pour leur gloire et pour notre plaisir.

Si nous osions prévoir qu'il y aurait dans l'année quelques chutes plus ou moins graves, nous pensions que ce seraient des chutes de pièces, de directeurs, et non pas, ô grand Dieu! de dynasties et de monarques! Si nous redoutions des clôtures, c'étaient des clôtures de théâtres, et non de palais. Si nous nous attendions à des émeutes, c'étaient des émeutes de parterre, hélas! trop rares, et non de peuple, hélas! trop communes. Enfin, les coups de sifflet nous semblaient beaucoup plus probables que les coups de canon et de fusil.

Voilà dans quelles dispositions d'esprit et de cœur nous nous trouvions, lorsque 1848 commença son tour de calendrier.

Le Grand-Opéra, sous son vieux titre d'Académie royale de musique, et dans les mains d'une direction nouvelle, venait d'achever le trimestre le plus productif dont il y ait trace dans la mémoire des caissiers.

Le Théâtre-Italien venait de lui arracher une branche de son rameau d'or en enlevant son Alboni, tour de force assez remarquable, et moissonnait à pleines mains les recettes que ses rivaux avaient semées.

L'Opéra-Comique avait clos le mois de décembre par le brillant succès d'*Haydée*.

L'Opéra-National, prospère dans les premiers jours avec *Gastibelza* et *Aline*, donnait seul des inquiétudes aux observateurs exercés de la santé des entreprises théâtrales.

Cependant la Société des Concerts avait rouvert ses portes au jour accoutumé. Sa première séance avait été consacrée à Mendelssohn, sa seconde à Beethowen. Mme Plevel approchait de Paris, précédée du bruit triomphal de son concert de Lille. Mme Damoreau allait donner son concert d'adieu, et Mme Pleyel arrivait tout exprès pour y triompher encore. Chopin consentait, lui aussi, à jouer en public; et quoi-

que le billet d'entrée coûtât 20 fr., il se présentait plus d'auditeurs que la salle ne pouvait en contenir.

Au Grand-Opéra, la reprise de *Robert-le-Diable,* avec Bettini dans le rôle principal, la première représentation du ballet de *Griseldis,* ou les *Cinq Sens,* inaugurèrent le mois de février, qui, au premier abord, ne paraissait pas plus effrayant qu'un autre.

A l'Opéra-Comique, la *Nuit de Noël* fut donnée le 9 février, et *Gilles ravisseur* le 21 de ce même mois.

Ici l'abîme s'ouvre, une monarchie s'écroule, et la république s'élève sur ses débris ! ! !

En historien fidèle, il faut constater que le chant des *Girondins* partagea seul, avec la *Marseillaise*, l'honneur de saluer la république nouvelle.

Pendant des mois entiers, la *Marseillaise* et les *Girondins* composèrent tout notre répertoire lyrique.

Et pourtant que de chants nouveaux improvisés dans la première ferveur de l'enthousiasme patriotique ! que de mauvais vers et de mauvaise musique coulant à pleins bords ! que de Tyrtées jeunes et vieux aspirant à détrôner Rouget de l'Isle ! que d'ambitions trompées ! que d'espérances réduites à néant !

Alors ce fut le beau moment des projets les plus fabuleux, des utopies les plus gigantesques. La digue était rompue et les illusions se ruaient sans obstacle. Tout ce qu'il y avait eu d'obscur et d'incompris jusques-là crut tenir sa vengeance et s'écria dans un chœur général : « A nous le génie ! à nous le monde ! Nous n'avons plus qu'à vouloir, » qu'à nous produire!...» Et ils ont voulu, et nous avons voulu comme eux qu'ils se produisissent; car, à vrai dire, il n'était pas impossible qu'un grand homme nous eût échappé à nous-mêmes, qui les cherchons pourtant avec un soin infatigable. Ils se sont donc produits : ils ont été lus, entendus, et le grand homme n'est pas apparu! En fait de poésie et de musique, nous sommes forcés de l'avouer, les hommes de la veille ont conservé tous leurs avantages sur ceux du lendemain. Ce n'est pas, dit-on, absolument la même chose en fait de politique.

Des concours furent ouverts pour la composition de chants nationaux, et l'expérience démontra une fois de plus que l'on ne commande pas des refrains populaires.

Des représentations gratuites furent offertes au peuple, et l'on acquit la conviction que le temps de ces exhibitions coûteuses était passé sans retour, et qu'il valait beaucoup mieux s'arranger de façon que le peuple eût de l'argent pour payer le spectacle, que de lui donner pour rien.

Il faut noter les traits courageux de quelques grands artistes que le choc révolutionnaire n'ébranla pas.

Ainsi, peu de jours avant le 23 février, Mme Pleyel avait annoncé qu'elle donnerait un concert, et, en femme vraiment forte, elle le donna peu de jours après. Elle voulut bien jouer aussi dans un concert de la *Gazette musicale.*

Meyerbeer avait promis aux directeurs de l'Opéra de leur livrer son *Prophète,* et, loin de songer à retirer sa parole, il se hâta de la confirmer par écrit.

Mais par malheur les théâtres ne pouvaient braver les événements, dont les contre-coups exercèrent d'affreux ravages.

L'Opéra-National succomba le premier, après avoir essayé d'un retour au genre de l'ancien Cirque-Olympique.

L'Opéra-Comique changea de direction entre la fameuse journée du 16 avril et l'autre non moins fameuse journée du 15 mai ; car désormais chaque mois avait ses journées, et nous touchions aux plus déplorables de toutes, à celles de juin, qui firent verser tant de sang et de pleurs. Le Grand-Opéra venait de donner *l'Apparition*, qui ne fit qu'apparaître. L'Opéra-Comique reprenait *la Fille du régiment*, la veille même du jour où la guerre éclata dans Paris. Le début de Mme Ugalde Beaucé devait avoir lieu, dans *le Domino noir*, le vendredi, jour de la première bataille. Ah ! détournons nos souvenirs de cette funèbre époque, et consolons-nous en pensant que du moins les journées de juin furent les dernières que la France ait eu à déplorer. Il fallait à l'anarchie une leçon formidable. La leçon a été donnée, à quel prix, juste ciel ! et nous voyons qu'elle a profité. Six mois de calme et de légalité ont dissipé bien des terreurs et cicatrisé bien des blessures.

L'Assemblée nationale est d'abord généreusement venue au secours de tous les théâtres, en attendant que le public fût en état d'y venir lui-même. Peu à peu leur situation s'est améliorée, et ils n'ont plus eu à subir que les chances ordinaires du plus ou du moins de succès de leurs ouvrages, du plus ou du moins de talent de leurs artistes.

Le président de l'Assemblée nationale, M. Marrast, a souvent invité la musique et les musiciens à ses réceptions parlementaires.

L'Association des artistes-musiciens s'est signalée par l'à-propos de ses idées et par son activité à les mettre en pratique. Elle a rouvert l'Élysée national pour y célébrer des fêtes musicales, la chapelle du palais de Versailles pour y exécuter une messe, le théâtre du même palais pour y donner un concert.

Le Théâtre de la Nation, qui reprendra bientôt, il faut le croire, son vrai titre, celui d'Opéra, n'a pas épargné ni le travail ni les efforts. Depuis le mois de juin il a donné deux ballets : *Nisida* et *la Vivandière;* il a fait exécuter *l'Eden*, de Félicien David; il a représenté *Jeanne la Folle*, de Clapisson; mais tout son avenir est dans *le Prophète*, de Meyerbeer, et cet avenir s'approche tous les jours.

L'Opéra-Comique a trouvé dans *le Val d'Andorre* une magnifique indemnité à toutes les souffrances dont il avait eu sa large part: il s'est montré digne de son bonheur, en prodiguant ses soins à la mise en scène de cet admirable ouvrage en l'entourant d'un luxe dont peuvent se passer les chefs-d'œuvre, mais qui ne leur nuit jamais.

Le Théâtre Italien seul a éprouvé un sinistre : il n'a ouvert que pour fermer, et nous avons dit ailleurs le pourquoi de cette clôture, qui n'était que trop facile à prévoir; mais il va rouvrir dans peu de jours, sous la direction d'un de ses meilleurs artistes, et nous espérons que cette fois il ne s'arrêtera pas au tiers de son chemin.

Voici la récapitulation exacte des ouvrages nouveaux donnés au Théâtre de la Nation et au théâtre l'Opéra-Comique.

Théatre de la Nation. *Griseldis* ou *les Cinq Sens,* ballet pantomime, musique d'Adolphe Adam; *l'Apparition*, opéra en deux actes, musique de Benoist; *Nisida* ou *les Amazones*, ballet pantomime, musique de Benoist ; *l'Eden*, musique de Félicien David; *la Vivandière*, ballet pantomime, musique de Pugni; *Jeanne la Folle*, opéra en cinq actes, musique de Clapisson. Total, 6.

Opéra-Comique. *La Nuit de Noël*, trois actes, paroles de Scribe, musique de Reber; *Gilles ravisseur*, un acte, paroles de Sauvage, musique de Grisar; *le Rêveur éveillé,* un acte, paroles de Melle Duval, musique de Leprevost; *Il signor Pascarello*, trois actes, paroles de Leuven et Brunswick, musique de Henri Potier; *la Sournoise,* un acte, paroles de Sauvage, musique de Thys ; *le Val d'Andorre,* trois actes, paroles de Saint-Georges, musique d'Halévy ; *les Deux Bambins,* un acte, paroles de Leuven et Brunswick, musique de Bordèze. Total 7.

Nous ne comptons pas comme ouvrage nouveau la seconde édition du *Viaggio à Reims,* représentée au Théâtre Italien, sous le titre d'*Andremo à Parigi.*

L'art musical a perdu trois illustrations placées à des degrés bien différents de l'échelle de la vie : Louis Adam, le pianiste plus qu'octogénaire; Donizetti, le compositeur charmantet fécond, encore dans la force de l'âge, et la jeune Maria Milanollo, qui sortait à peine de l'enfance.

Un grand artiste, également célèbre comme violoniste, comme chef d'orchestre et comme professeur, Habeneck s'est retiré du Conservatoire, qu'il honora si longtemps, de la Société des Concerts, qu'il avait fondée, comme déjà, vers la fin de l'autre année, il s'était retiré de l'Opéra. Que nos hommages et nos regrets le suivent dans sa solitude, comme nos bravos l'ont tant de fois salué en présence de la foule.

Et maintenant il ne nous reste plus qu'à supplier l'année 1849 de marcher du pas le plus ferme et à la fois le plus prudent qu'il lui sera

possible (car, partout où elle ira, nous serons bien forcés de la suivre), d'éviter à tout prix les erreurs de sa sœur aînée, en un mot, de tâcher d'être une année parfaitement sage et parfaitement heureuse, s'il y a moyen. Nous l'en conjurons au nom de l'art et des artistes, qui en seraient réduits au suicide si chaque année prenait l'habitude d'amener avec elle une révolution.

Paul SMITH.

THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE CAID,

Opéra bouffon en 2 actes et en vers libres.

Libretto de M. SAUVAGE; partition de M. Ambroise THOMAS.

(Première représentation, le 3 janvier 1849.)

Plus les circonstances sont graves, terribles, dans notre belle capitale de France, dans cette chaudière où bouillonnent tant de drogues politiques, plus on y sent le besoin de se reposer les yeux, les oreilles et l'esprit sur des choses douces, agréables. Parcourez les journaux de 1793, et vous y verrez que nos théâtres donnaient : *les Plaisirs de l'hospitalité*, *Alexis* ou *l'Erreur d'un bon père*, *la Piété filiale*, naïf et charmant opéra du sentimental auteur des *Lettres à Émilie*, où le tendre Colin chantait : *Jeunes amants, cueillez des fleurs*, etc. Cela se conçoit, et la mission des artistes est noble et belle en de pareilles occurences. Celle de nos théâtres lyriques n'est pas moins essentielle ni moins utile. Un acte d'opéra, gai, bouffon même, a plus d'importance sociale, politique et gouvernementale qu'on ne pense. Si, comme *l'Antichambre* ou *les Valets entre eux*, titre qui fut changé en celui de *Picaros et Diégo*, il ne lance pas son auteur, ainsi que le fut M. Dupaty, sur le chemin de la déportation pour avoir voulu peindre les ridicules de la naissante cour impériale, un acte d'opéra-comique de ce caractère repose les esprits des tristes préoccupations de nos affaires publiques; et c'est toujours cela de gagné. Les charmants actes intitulés : *le Tableau parlant*, *l'Irato*, *l'Eau merveilleuse*, *Gilles ravisseur*, valent mieux que les actes législatifs qui nous ont dotés de la loi d'amour, de celles sur le droit d'aînesse, le sacrilége, les quarante-cinq centimes, voire même sur le sel. *Le Caïd* est un de ces ouvrages désopilatifs. Nous écrivons caïd au lieu de kaïd, comme Saint-Just écrivit dans le temps, pour le bon bourgeois de Paris qui ne tient pas à la couleur local des noms orientaux, le *calife* au lieu de *Khahliphe de Bagdad*. Ce caïd, flanqué de son intendant du harem, procède un peu des *Deux avares*, des *Trois sultanes*, avec leur Osmin,

Ce vieux singe,
Ce marabout coiffé de linge.

comme lui dit Roxelane ; puis d'*Aline* et de son chef des eunuques à voix claire; de *l'Italiana in Algeri*, de *l'Ours au sérail*, et surtout de *l'Ours et le Pacha*, avec son Marécot, qu'une foule de vaudevilistes ont tenté d'imiter au moins une douzaine de fois.

Ce caïd est une espèce de magistrat bédouin, rapace, avare et rançonnant ses administrés, qui lui administrent maintenant force coups de bâton pour se venger de ses exactions.

Un barbier gascon, Figaro au petit pied, est venu en Algérie pour y chercher fortune, qu'il n'y trouve guère, car les Arabes et les Bédouins se font fort peu coiffer, et encore moins faire la barbe : aussi tourne-t-il son industrie d'un autre côté. Il propose au caïd de lui vendre, pour vingt mille boudjous, le secret, le moyen certain de découvrir quels sont ceux de ses administrés qui le bâtonnent dans ses tournées nocturnes. Pour obtenir cette somme, notre barbier se sert d'un argument aussi captieux que spécieux. Donnez-moi, dit-il au commissaire de police musulman, la somme que je vous demande, *coram populo*, et, comme on vous connaît généralement pour un bon Arabe, un franc avare, vos ennemis ne douteront point que vous ne soyez possesseur d'un secret qu'ils vous auront vu payer si cher. Le caïd trouve que c'est judicieusement raisonné ; il veut bien conclure le marché, se promettant, à part lui et sans en prévenir le barbier, de lui donner sa fille au lieu des vingt mille boudjous ; et pour cela, il le fait conduire chez lui en palanquin. Il n'y a qu'une ou plutôt deux petites difficultés à l'exécution de ce projet, c'est que notre barbier aime et est aimé de Mlle Virginie, jolie modiste de la rue Vivienne, qui est venue aussi en Algérie pour faire des chapeaux et des bonnets aux dames bédouines ; et que, de son côté, la fille du caïd adore un tambour-major de notre armée en Afrique. Ce militaire est dans la catégorie des grands, beaux et jolis soldats, descendant en droite ligne, pour la bravoure et le sentiment, du capitaine Lejoyeux du *Val d'Andorre*. Il résulte de tout cela une double rivalité, des querelles d'amants, une nouvelle scène nocturne, dans laquelle le caïd, pris pour le tambour-major, est bâtonné par le barbier, que, dans l'obscurité, il ne reconnaît pas : ce qui décide notre respectable magistrat à acquérir le moyen d'échapper à cette bastonnade périodique en donnant devant tout le monde les vingt mille boudjous au barbier, qui lui livre le secret de la pommade du lion de l'Atlas ou de Barca pour faire croître les moustaches, la barbe et les cheveux. Nos quatre amants s'unissent, et le caïd est rassuré sur les affaires administratives relatives à son dos par la recette de la pommade du lion dont il est possesseur.

Cette intrigue n'est pas, comme on voit, d'une conception bien forte, bien compliquée ; mais cela est gai et facilement écrit en vers comme le *Tableau parlant*, débauche d'esprit, bouffonnerie amusante, à laquelle Grétry a mêlé une musique étincelante de verve mélodique qui devient de plus en plus rare de nos jours.

M. Thomas est un excellent musicien qui écrit trop bien, qui est trop préoccupé de la pureté du style, pour s'abandonner aux caprices, à la verve de la mélodie : on voit toujours sa préférence involontaire pour sa docte sœur, l'harmonie. Ses modulations rationnelles, ses imitations canoniques témoignent qu'il vise à l'Académie, même en se livrant à une orgie musicale. Sa muse est une demoiselle bien élevée qui a voulu essayer de se faire lorette et d'aller en partie fine : elle s'y est montrée avec une décence piquante, une folie scientifique, un dévergondage de bon goût. Cela m'a rappelé mon illustre maître Méhul, à l'esprit plein de mélancolie et de gravité, qui, se faisant l'interprète d'un jeune militaire plein d'ardeur, m'i sur ces paroles :

On ne saurait trop embellir
Le court espace de la vie :
Pour moi je veux le parcourir
Avec l'amour et la folie,

une mélodie carrée, scandée, qui, exécutée en mouvement un peu large, a tout le caractère d'une marche héroïque et pompeuse, tant il est vrai que de faire de la musique véritablement *gioccosa* est chose difficile et rare : je l'ai souvent entendu dire, au reste, à Boïeldieu.

L'ouverture du *Caïd* est un joli rondeau chorégraphique et tout français dont l'éditeur de la partition de M. Thomas et les *quadrilleurs-arrangeurs* feront leur profit. C'est joli, leste, pimpant et suffisamment orné de triangle pour la couleur orientale. Le chœur des administrés du caïd qui se disposent à lui administrer des coups de bâton, est pittoresquement dialogué et, comme on dit en terme de l'art, bien écrit; il est de plus mouvementé dramatiquement. L'air du tambour-major est franc de mélodie et vigoureusement accompagné par les instruments subordonnés au personnage; et celui dit par la modiste : *De la fauvette guillerette*, etc., également joli, mais quelque peu tourmenté de mélodie. Un charmant duo chanté par la modiste et le barbier suit ce morceau. Les deux interlocuteurs disent dans ce duo qu'ils sont venus chercher la probité et la vertu chez les Bédouins, bien entendu que cela est ironique : or, l'ironie peut être spirituelle, mais elle est peu musicale. Après ce duo, l'intendant des femmes du caïd chante des couplets de sa voix de castrat, sur le parfait-amour, du moins sur la liqueur qui porte ce nom et que

lui a donnée le tambour-major. Ces couplets [illegible] d'un bon comique, autant par leur facture musicale que par la manière dont ils sont chantés.

Le duo dans lequel le barbier demande au caïd les 20,000 boudjous pour le rendre invulnérable est pompeux, et les dessins de l'orchestre sont d'un effet piquant; puis vient un quintette en imitations et sans accompagnement, auquel cependant l'orchestre vient se joindre bientôt. Ce morceau capital est bien distribué, bien écrit pour les voix et sert de final au premier acte, qui se termine sur une jolie marche bien mouvementé d'instrumentation.

Les couplets chantés par la fille du caïd : *Je veux lui plaire, etc.*, sont dans le caractère de la plupart de nos romances de salon, accompagnés par une harpe qui intervient là d'une façon assez insignifiante. Ici se trouve un gracieux duo-nocturne entre le tambour-major et la fille du caïd; et puis vient un grand air chanté par la modiste : *Plaignez, plaignez les pauvres demoiselles*, dans lequel on distingue une jolie valse et un motif charmant en *si* bémol majeur, motif trop distingué peut-être pour le personnage, sur ces paroles :

Vive le mariage!
Il dégage
De l'esclavage, etc.

Le trio, où le tambour-major vient proposer au barbier de se rafraîchir d'un coup de sabre, comme on dit en termes de troupiers, est un peu imité, pour la situation, du duo de provocation dans *le Châlet*; mais il y a ici plus de richesse dramatique par la présence de la modiste et par les effets de l'instrumentation. Le compositeur, pour arriver au comique, fait un peu trop jouer ses personnages sur les syllabes muettes des mots :

Il me délaisse!
Oh! petitesse!
De mon amour voilà le prix :
C'est le mépris.

Quoi qu'il en soit, ce morceau provoque le rire par le mélange, le contraste des styles héroïque et comique. Le mouvement de jalousie de Virginie, la modiste, disant en récitatif de grand opéra au tambour-major : *A votre sabre je l'abandonne!* est d'un excellent comique. Ce morceau, très-développé, trop étendu peut-être, rappelle un peu le genre syllabique du trio d'*Une folie : Mais au salon j'irai demain*, etc.; puis la cabalette : *A ma belle, soudain, je cours en porter la nouvelle*, est une valse sur laquelle se répètent un peu trop ces paroles; mais enfin cela est vif, animé, verveux et termine bien cette longue scène musicale.

Le final, où le compositeur a jeté, a résumé tout ce qu'il avait déjà employé de comique, de rhythmique, d'héroïque, de mouvement scénique, est le morceau capital de la partition. Par son style clair, franc, il rappelle l'ancien genre *buffo* italien, comme le comprenaient Paisiello et Cimarosa. On y voudrait seulement un peu plus d'entrain, de cette désinvolture, de cette franche et folle gaîté du barbier Figaro, et de cette bouffonnerie *del Papatacci* de l'*Italiana in Algeri*. *Le Caïd* est d'une gaîté musicale distinguée comme *Une folie* et l'*Irato*. Au reste, on peut suivre, imiter de pires modèles, et nous pensons que la partition de M. Thomas a des chances de vivre autant que ces deux ouvrages.

L'auteur des paroles, qui a traité son sujet en poëte, a eu la franchise et le bon goût de ne pas le faire proclamer sous le titre de poëme, mais bien sous celui de libretto, que nous avons maintenant francisé, et qui met à leur place les prétentions soi-disant littéraires de MM. les faiseurs d'opéras plus ou moins comiques. Quand un libretto bouffon, comme celui-ci, sort victorieux de l'épreuve de la première représentation, sa gaîté devient communicative aux représentations suivantes et s'asseoit dans son succès. Il en a déjà été ainsi de celui-ci.

Les acteurs ont joué de verve et fort bien chanté. Hermann-Léon se montre surtout enchanteur et en chanteur dans son rôle de tambour-major, et Mlle Decroix, la fille du caïd, en paraît enchantée, car elle dit avec une douce et jolie expression la romance d'amour : *Je veux lui plaire*, au commencement du second acte. Le gardien des femmes du caïd est représenté de la manière la plus bouffonne par Sainte-Foy, et, bien que la modiste lui dise d'une façon un peu hardie qu'il n'est bon à rien, il est du moins bon à faire rire toute la salle. M. Bouio, le nouveau ténor, a montré de l'intelligence et de l'aplomb dans le personnage du barbier. M. Henri déploie, dans le rôle du caïd, ce comique de convention qui fait le fond de la pièce, et qui plaît beaucoup au public habituel de l'Opéra-Comique : il en anime la scène par son jeu consciencieux; et sa retraite, qu'il va bientôt prendre, dit-on, y laissera des regrets.

Et maintenant, que dire de la charmante Mme Ugalde, qui nous représente la modiste Virginie? Qu'elle est ravissante de gentillesse, de gaîté, de verve, de costume bleu et rose, et surtout de vocalisation et de goût musical.

HENRI BLANCHARD.

TERESA MILANOLLO.

Teresa Milanollo est née à Savigliano (Piémont) en 1829. Sa vocation musicale se révéla dès l'âge de trois ans et demi, un jour qu'elle assistait à une grande messe en musique. Elle écouta attentivement l'orchestre, mais principalement un solo de violon qui s'y fit entendre, et qui impressionna de la manière la plus forte sa jeune imagination. Aussitôt la messe finie, l'enfant donnant la main à son père, répondit à sa demande : As-tu bien prié Dieu? — Non, papa; j'ai toujours écouté le violon. Et dès ce moment Teresa pria son père de lui permettre de jouer de cet instrument.

Le père n'attacha que peu d'importance à cette demande, qu'il considérait comme le caprice d'un enfant qui demande un joujou; mais à peine rentrée à la maison, Teresa exprima le même désir à sa mère, en lui disant : « Maman, as-tu entendu le violon qui jouait si bien à l'église? » La mère n'attacha pas plus d'importance que le père à cette phrase, et l'enfant, persistant dans son idée, continua les jours suivants à demander un violon.

Ses parents restant toujours sourds à sa prière, Teresa se décida à se rendre dans l'atelier de son père, fabricant de moulins à soie, et lui demanda un morceau de bois, afin d'imiter un violon au moyen de fils tendus, et elle se mit à arranger l'instrument. Mais n'ayant obtenu aucun résultat satisfaisant, elle supplia de nouveau son père de vouloir bien lui acheter un violon sur lequel elle pût jouer. Le père laissa l'enfant réitérer sa demande pendant une année entière, lorsqu'un jour s'entretenant avec sa femme de l'opiniâtreté de Teresa dans son désir, la petite fille, présente à l'entretien, insista de nouveau avec tant d'ardeur, qu'il se décida à lui donner un professeur, dans la conviction que quelques leçons suffiraient pour la dégoûter et en finir ainsi avec ce désir, qu'il considérait toujours comme un caprice.

Mais Teresa étudia avec ardeur les principes arides que son professeur lui enseignait. Ce dernier jugeant des leçons de solfége nécessaires avant de mettre le violon dans ses petites mains, Teresa commença le solfége à quatre ans et demi. Son maître lui ayant promis un violon dès qu'elle connaîtrait bien la musique, ce fut un stimulant assez fort pour qu'au bout de quelques mois elle obtint le violon tant désiré. Son professeur lui enseigna la gamme, lui apprit à connaître le manche du violon, et un mois ne s'était pas écoulé que Teresa jouait déjà des airs qu'elle avait solfiés auparavant avec un goût et un sentiment merveilleux. Elle reçut dès-lors la visite des principaux professeurs de Savigliano, qui, surpris de son talent précoce, conseillèrent à ses parents de lui laisser courir la carrière musicale, leur enfant ne pouvant manquer de devenir un jour une artiste distinguée.

Ses parents, voyant en effet ses progrès rapides, prenaient courage et formaient la résolution de lui faire poursuivre ses études avec per-

sévérance. Aussi furent-ils bientôt obligés de quitter leur ville natale pour se rendre à Turin, afin de confier le talent naissant de la jeune Teresa aux soins du premier violoniste de la chapelle du roi Charles-Albert.

Teresa avait six ans quand elle se rendit à Turin. Après une année de bons conseils et d'études sérieuses, ses maîtres prévinrent ses parents qu'elle était assez forte sur le violon pour se faire entendre avec succès en public, et les engagèrent surtout à faire un voyage en France, où les arts sont si justement appréciés et encouragés. Le père hésita quelque temps avant de quitter le sol de la patrie; mais encouragé par les succès que Teresa obtint dans les principales villes du Piémont, la famille Milanollo se dirigea enfin vers la France, et ce fut au grand théâtre de Marseille que la jeune artiste se fit entendre dans plusieurs concerts et qu'elle reçut les premières couronnes.

Plusieurs lettres de recommandation lui avaient été remises pour Lafont, le violoniste célèbre que l'art musical a perdu il y a quelques années. En arrivant à Paris, sa première visite fut pour l'artiste, qui s'empressa de la faire jouer devant lui, et qui, charmé de son talent, la prit en affection et l'aida dès-lors de ses bons conseils.

C'était en 1837. Teresa avait à peine huit ans; Lafont la fit jouer cinq fois à l'Opéra-Comique; et se proposant depuis longtemps de faire un voyage en Hollande, l'affection qu'il portait à cette enfant le décida non seulement à lui offrir de faire le voyage avec lui, mais encore à lui assurer une part dans les recettes et dans ses succès.

En effet, arrivés à Bruxelles, le maître et l'élève y produisirent le plus grand effet. De là ils se rendirent à Amsterdam et y donnèrent plusieurs concerts au Théâtre-Français et à la Société de *Felix-Meritis*. Mais Teresa, née en Italie et peu habituée au climat froid et humide de la Hollande, tomba dangereusement malade. A son grand regret, son illustre maître, rappelé par des affaires importantes, fut obligé de la quitter et de se rendre à Paris.

Deux mois plus tard, la jeune Teresa, revenue à la santé et ayant repris des forces, fut appelée par la princesse d'Orange à se rendre à la Haye, pour jouer à la cour. Teresa reçut l'accueil le plus flatteur, et on lui offrit une magnifique broche en diamants, et aussi une belle poupée, cadeau plus proportionné à son âge. Après avoir joué chez tous les ambassadeurs de cette résidence, et avoir fait une tournée dans toutes les provinces de la Hollande, Teresa s'embarqua pour l'Angleterre. Aussitôt arrivée en Angleterre, la jeune Milanollo joua avec un immense succès sur le théâtre de Covent-Garden, dans un concert donné au profit des indigents. Mori, premier violoniste d'Angleterre, invita Teresa à jouer avec lui une symphonie concertante pour deux violons, et le succès qu'elle obtint dans ce morceau, retentit dans toute l'Angleterre. Bochsa, le compositeur et le harpiste, enthousiasmé du talent de Teresa, lui offrit un engagement pour faire un voyage avec lui dans toute l'Angleterre, où elle donna jusqu'à trente concert dans un mois. Teresa quitta l'Angleterre pour revenir en France. A Boulogne-sur-Mer, où elle s'arrêta pour donner plusieurs concerts, elle retrouva un public connaisseur, sachant mieux apprécier le vrai talent que celui du pays qu'elle venait de quitter. Elle alla ensuite à Lille, où l'on frappa une médaille à son nom. Elle visita Abbeville, Dieppe, le Havre; à Caen, la Société philharmonique lui fit hommage d'une montre gravée à ses chiffres.

A cette époque un second phénomène se révéla dans la famille. En présence des succès de sa sœur aînée, la jeune Marie Milanollo sentit se développer en elle un sentiment de jalousie et un désir brûlant de l'égaler; les cadeaux dont on comblait Teresa stimulèrent aussi son amour-propre, et elle se décida à demander à sa sœur de lui enseigner le violon, afin de partager avec elle les avantages qu'elle devait à son talent. Teresa s'empressa de lui donner un violon et de lui enseigner les premiers éléments de son art.

Les progrès de Maria furent tellement rapides, qu'au bout de quelques mois, elle put se faire entendre dans un morceau qu'elle joua avec succès à côté de sa sœur aînée.

Marie avait six ans quand les deux sœurs se firent entendre à Rennes et à Nantes; le nom de Marie figurait sur le programme, et son extrême jeunesse ajoutait un charme de plus à l'effet qu'elle produisait. Les sœurs Milanollo se rendirent à Rochefort et à Bordeaux, où elles obtinrent un succès difficile à décrire dans les douze concerts qu'elles y donnèrent. Elles visitèrent successivement Angoulême, Poitiers, Tours, Orléans, et donnèrent plus de quinze concerts dans ces deux dernières villes.

Teresa et Maria Milanollo retournèrent à Paris, où pendant plusieurs mois elles travaillèrent sous la direction d'Habeneck. Elles donnèrent de grands concerts chez Herz, Pleyel, Erard; partout la foule se porta pour entendre ces enfants prodiges. La Société des concerts du Conservatoire proposa à Teresa de se faire entendre dans l'un de ses concerts; elle exécuta la grande Polonaise d'Habeneck. Des applaudissements frénétiques l'accueillirent; elle fut rappelée plusieurs fois, et dès ce jour son talent reçut l'approbation des artistes les plus distingués. Une fête musicale se préparait à Neuilly pour entendre les sœurs Milanollo. La reine leur fit l'accueil le plus bienveillant et le plus flatteur, et pressa plusieurs fois dans ses bras les jeunes artistes.

Elles parcoururent la Belgique et l'Allemagne. Bériot, à leur arrivée à Bruxelles, s'empressa de leur donner quelques conseils et leur accorda sa protection. Elles donnèrent dix concerts à Bruxelles même, et plus de cinquante dans les provinces belges, et chaque fois les salles de spectacle étaient trop petites pour contenir la foule. Elles allèrent ensuite à Aix-la-Chapelle et à Cologne. Là, S. M. le roi de Prusse, se trouvant à son château de Bruhl, les invita à une fête musicale qu'il donna pour elles. Elles se rendirent ensuite à Francfort, où elles donnèrent douze concerts consécutifs au théâtre de cette ville, sans pouvoir satisfaire le public, qui désirait les garder plus longtemps encore.

Leur réputation grandissait toujours. Elles jouèrent successivement à la cour de Stuttgard, où on leur offrit de riches présents; à Carlsruhe, à Munich et puis à Vienne, où elles donnèrent vingt-cinq concerts, dont la plupart furent honorés de la présence de LL. MM. II. On voulait les entendre à la cour, et elles y reçurent les témoignages de la plus sincère admiration.

Les deux sœurs Milanollo désirant, ainsi que leurs parents, après une absence de sept ans, revoir leur patrie, se dirigèrent vers le Piémont et allèrent d'abord à Turin, où elles donnèrent plusieurs concerts; elles y furent entendues de la reine Christine, qui leur fit hommage de deux magnifiques croix en diamants. Après avoir parcouru les villes de province, les deux sœurs Milanollo se rendirent à Milan, où leur succès fut tout d'enthousiasme; le vaste théâtre de la Scala était à peine assez grand pour contenir le public qui l'encombrait à chacun des huit concerts qu'elles y donnèrent. Leur succès fut le même à Vérone, à Padoue et à Venise.

Reprenant leur voyage en Allemagne, elles donnèrent dix concerts à Prague, autant à Dresde et à Leipsick, et elles arrivèrent enfin à Berlin, où elles obtinrent un succès sans exemple; elles y donnèrent douze grands concerts, jouèrent deux fois à la cour, et LL. MM. leur offrirent comme témoignage de leur satisfaction deux magnifiques parures en diamants.

A Hanovre, elles jouèrent aussi à la cour et reçurent également de riches présents. A Hambourg, elles donnèrent quinze concerts; puis, regagnant la Hollande, elles en donnèrent vingt dans la seule ville d'Amsterdam, et sans pouvoir fatiguer la curiosité du public. Les deux sœurs, après avoir joué à la Haye et avoir donné un grand nombre de concerts dans les principales villes de la Hollande, passèrent une seconde fois en Angleterre. Elles eurent l'honneur de se faire entendre de S. M. la reine Victoria, et dans plusieurs fêtes qui furent données pour avoir le plaisir de les entendre.

Passant par la Belgique et par l'Allemagne, elles allèrent en Suisse, pays qu'elles n'avaient pas encore parcouru. Leur succès ne fut pas

moins grand là que partout ailleurs. La même faveur et les mêmes bravos les accueillirent comme dans le reste de l'Europe. A Genève surtout, elles excitèrent le plus grand enthousiasme. Mais leur succès, déjà si grand, augmenta encore en arrivant à Lyon; elles y donnèrent vingt-cinq concerts une première fois, et priées instamment d'y retourner pour inaugurer le jardin d'hiver de cette ville, elles reçurent comme remerciement deux couronnes d'or massif, enrichies de perles, et elles ne purent quitter Lyon sans y avoir donné encore dix concerts.

L'orchestre du grand théâtre, jaloux aussi de leur offrir un témoignage de son admiration, fit frapper en leur honneur une médaille en or.

Quittant Lyon, Teresa et Maria Milanollo parcoururent tout le midi de la France; elles s'arrêtèrent particulièrement à Nîmes, Montpellier, Toulon et Marseille. Les amateurs de cette dernière ville, ravis de leur merveilleux talent, leur offrirent, à leur quinzième concert, deux superbes coupes en or massif. La direction de l'Opéra à Paris venait d'engager les deux sœurs pour plusieurs concerts, lorsque survint la révolution de Février, qui dispersa les artistes et porta un coup si funeste à la musique. Après une courte excursion en Belgique, la famille Milanollo se rendit dans une de ses propriétés près de Nancy, et c'est là que s'arrêta ce voyage prodigieux dans toute l'Europe, pendant lequel les deux sœurs excitèrent un enthousiasme dont Paganini seul avait donné l'exemple.

Elles obtinrent plus de couronnes et de fleurs qu'aucun autre artiste; dans beaucoup de villes, l'enthousiasme s'éleva jusqu'au délire; partout elles recevaient des sérénades, et la preuve la plus grande du plaisir qu'on éprouvait à les entendre, c'est que les deux sœurs ont donné près de dix-huit cents concerts, chiffre à la moitié duquel aucun artiste n'est encore parvenu.

C'est au talent de Teresa et de Marie que la famille Milanello doit de pouvoir élever dans l'aisance une nombreuse famille. A Nancy Marie tomba malade : on s'empressa de la conduire à Paris; mais tous les efforts de l'art ne purent conserver cette jeune artiste, et la mort est venue briser sa carrière si courte et si brillante.

Heureusement Teresa nous reste; et son admirable talent, en lui fournissant à elle-même la plus efficace des consolations, nous dédommagera de la perte de celle qui grandissait à son exemple. Teresa est et sera toujours une artiste unique dans son genre, étonnante et charmante à la fois, chez qui le génie et la renommée ont devancé l'âge, et qui n'en a que plus le droit d'en jouir longtemps.

SUR LE MÉCANISME TRANSPOSITEUR

de M. l'abbé CLERGEAU,

ET SUR LA TRANSPOSITION EN GÉNÉRAL.

Beaucoup de journaux ont parlé de ce *mécanisme transpositeur* adaptable à l'orgue et au piano, et, comme de coutume, ils se sont la plupart tenus à côté de la question, et ne se sont exprimés sur le transpositeur et la transposition que d'une manière vague et incomplète, mais en s'accordant tous à faire un grand éloge, et quelquefois même, il faut l'avouer, un éloge un peu exagéré de la découverte de l'abbé Clergeau. Celui-ci, de son côté, a répandu parmi les membres du clergé dont il fait partie, plutôt que parmi les musiciens proprement dits, un prospectus tiré à cinquante mille exemplaires. Naturellement, il ne disait pas de mal de son invention.

Maintenant que les prospectus, les réclames, les lettres de félicitations et les divagations de toute sorte faites sur cet objet ont dû avoir tout l'effet désiré, qu'il nous soit permis à notre tour de donner notre opinion, que nous motiverons avec un peu moins de fracas, mais peut-être avec une connaissance un peu plus précise de la matière, et certainement avec une complète impartialité.

Commençons par émettre sur la transposition quelques réflexions que nous ne copions nulle part.

La transposition est, en musique, l'action d'exécuter un morceau vocal ou instrumental à un degré différent de celui que le compositeur a fixé, en en conservant d'ailleurs de la manière la plus stricte la mélodie, l'harmonie, l'expression et tous les accessoires primitivement indiqués. Il ne s'agit donc que d'exécuter la composition donnée plus haut ou plus bas qu'elle n'est écrite, sans y introduire autrement le plus léger changement, la plus imperceptible altération. C'est ce que les didacticiens du XVIe siècle exprimaient par ces deux vers latins :

Non variat cantum translatio, sed melodia.
Seu transponatur, seu non, semper tonus idem est (1).

C'est-à-dire : « La transposition ne change pas le chant : que la mélodie soit transposée ou non, la tonalité est toujours la même. »

On peut dire que la transposition est aussi ancienne que la musique; en effet, le premier qui, après avoir entendu chanter un air, voulut le reproduire, et le trouva trop haut ou trop bas pour l'étendue de sa voix, dut inévitablement en opérer la transposition.

Il est également évident qu'une transposition de ce genre, où la pensée entre à peine pour quelque chose, et dans laquelle la musique se plie sans effort au désir et à la capacité de notre organe, n'offre aucune difficulté; c'est comme une table à écrire pourvue d'une mécanique, et que nous élevons à tel degré qu'il nous plaît, au point même de pouvoir nous en servir en nous tenant debout.

Cette transposition toute matérielle mérite peu qu'on s'y arrête. La transposition vocale de la musique écrite n'offre guère plus de difficulté lorsqu'on adapte immédiatement à la musique les paroles dont elle doit être revêtue : en effet, chaque chose s'y présente dans le même état, et une fois le point de départ fixé, tout se passe comme si l'on avait entonné au degré réellement écrit.

Toutefois, chose assez singulière, cette opération si naturelle a quelque chose de gênant pour un musicien exercé. Dans le cas où elle se fait avec une notable extension, c'est-à-dire dans le cas où le degré choisi pour remplacer celui que le papier offre à l'œil s'en trouve éloigné d'une distance considérable; par exemple, si c'est une quarte ou une quinte plus haut ou plus bas; en ce cas, dis-je, le musicien qui a l'habitude de chanter et de lire beaucoup de musique, se trouve empêché plus qu'on ne saurait croire; à tel point même qu'il lui devient nécessaire d'opérer par la pensée une transposition d'un autre genre, dont je vais parler tout à l'heure, et qui consiste à substituer aux notes qui sont sur le papier celles dont on chante réellement le degré. Habitué qu'il est à *penser* le son même qu'il exprime avec la voix, le musicien se sent gêné d'en avoir sous les yeux un tout différent, et il le change mentalement par une substitution de clef.

Cette nouvelle sorte de transposition par substitution de clef est familière à tous les musiciens, et l'on en fait un usage habituel dans les orchestres et au piano lorsqu'un chanteur ou une cantatrice désirent chanter leur air à un degré quelconque plus haut ou plus bas. Il est à noter qu'en transposant de la sorte, on n'a pas égard à l'octave représentée réellement par la clef : ainsi, que l'on demande un air un ton plus bas, les flûtes, les hautbois, les clarinettes, etc., le liront par la clef d'*ut quatrième ligne*, au lieu de le lire sur la clef de *sol*. Or, la première de ces clefs représente en réalité la note écrite, non pas une seconde, mais une neuvième plus bas. Qu'un ophicléide en *si bémol* joue une partie écrite pour l'ophicléide en *ut*, il substituera par la pensée la clef d'*ut seconde ligne* à la clef de *fa*, afin de jouer un ton plus haut, tandis que cette substitution représente la musique écrite, non pas une seconde, mais une neuvième plus haut. Du reste, c'est là une simple convention qui n'entraîne en elle-même aucun embarras. Elle en amène davantage sur le piano, où la transposition produit souvent des combinaisons de clefs fort bizarres, dans lesquelles la

(1) V. Angelo da Picitono, *Fior angelico di musica*, l. I, cap. 28.

clef aiguë se trouve à la main gauche et la clef grave à la main droite, comme on peut le reconnaître par le tableau suivant:

CLEFS ÉCRITES.		TRANSPOSITION	CLEFS SUPPOSÉES.	
MAIN DROITE.	MAIN GAUCHE.		MAIN DROITE.	MAIN GAUCHE.
Clef de *sol* 2e.	Clef de *fa* 4e.	A la seconde.	Clef d'*ut* 3e.	Clef d'*ut* 2e.
		A la tierce.	Clef de *fa* 4e.	Clef de *fa* 3e.
		A la quarte.	Clef d'*ut* 2e.	Clef d'*ut* 1re.
		A la quinte.	Clef de *fa* 3e.	Clef d'*ut* 4e.
		A la sixte.	Clef d'*ut* 1re.	Clef de *sol* 2e.
		A la septième.	Clef d'*ut* 4e.	Clef d'*ut* 3e.

Malgré l'inconvénient réel et l'irrationalité non moins réelle de ces transpositions, un bon musicien se tire d'affaire; mais tout le monde n'est pas bon musicien, il s'en faut, et c'est pour ceux qui ne le sont pas, c'est-à-dire pour les plus nombreux, que M. l'abbé Clergeau a imaginé son système transpositeur. Avant d'en faire une courte exposition que l'on me permette encore une observation qui se rattache précisément à ce titre de *bon musicien,* pris dans le sens de *bon lecteur de musique*, titre qu'il faut s'abstenir de prodiguer.

Dans le siècle passé, les artistes et les amateurs étaient moins nombreux, mais, à de certains égards, on pourrait dire qu'ils étaient plus instruits : s'ils n'avaient pas la moindre idée de ce mécanisme prodigieux que l'on acquiert de nos jours assez rapidement sur les instruments et notamment sur le piano, on en trouvait en revanche un grand nombre qui possédaient souvent à un degré remarquable trois sortes de talent qui deviennent aujourd'hui de plus en plus rares. Ils savaient généralement : 1° accompagner la basse chiffrée; 2° lire et réduire la partition; 3° ils faisaient usage de toutes les clefs.

Je sais fort bien que si l'accompagnement chiffré est aujourd'hui si fort négligé, c'est que l'on s'est habitué à écrire et graver pour tous les morceaux de chants des accompagnements de piano; je n'ignore pas non plus que les partitions du siècle passé n'étaient rien en comparaison de celles de nos jours, si l'on compare la manière de traiter l'orchestre. Aussi ne veux-je pas m'arrêter sur ces deux points, qui d'ailleurs ne tiennent pas à mon sujet; mais je tiens à dire un mot du troisième.

En France, beaucoup de professeurs du XVIIIe siècle faisaient très souvent de la transposition l'une des bases de l'instruction musicale, et apprenaient à leurs élèves qu'il fallait toujours lire la musique comme si elle était écrite en *ut majeur* ou en *la mineur*. Ce système entraînait inévitablement la connaissance des clefs dans toutes leurs positions, et je ne sais si la difficulté d'acquérir une habitude suffisante à cet égard n'était pas l'équivalent de celle qu'exige la lecture de pièces dont la clef est avancée d'un certain nombre d'accidents. Un fait assez singulier, c'est que cet usage de ramener chaque morceau à son ton primordial s'établit dans le duché de Lucques à une époque où toute l'Italie faisait encore usage pour le solfége du système des muances, et il s'y est maintenu jusqu'à ces derniers temps; on appelait cela *solfier à la française*. Ce procédé avait aussi l'inconvénient dont je parlais de représenter à l'œil, et par suite à la pensée, un degré différent, et souvent fort éloigné de celui qui existait réellement; mais il en résultait une facilité au moins apparente de lecture. Aujourd'hui que la musique, même dans des morceaux assez simples, module beaucoup plus qu'elle ne le faisait jadis, après s'être embarqué dans le mode d'*ut*, on risquerait fort souvent de faire naufrage au milieu des signes accidentels compliqués d'un changement de signification; car, selon les différentes transpositions, le signe du bémol et celui du dièse peuvent avoir en sens différent l'effet du bécarre, qui lui-même qui vaut alors, selon l'occurrence, soit au dièse, soit au bémol. Tout examiné, on a bien fait d'abandonner l'usage du XVIIIe siècle, de ramener tous les morceaux au ton primordial; mais on a eu grand tort de délaisser l'usage des clefs, qui toutes étaient utiles, et dont le manque de connaissance a produit dans la musique gravée, en France, une bigarrure de disposition pour les parties vocales qui révolte l'œil, le jugement et le sens commun, ce qui ne l'empêche pas de se maintenir pour la plus grande gloire des ténors et des contraltos qui ne savent lire que la *clef de sol*.

Autre question fort importante. Le résultat, ou, si l'on aime mieux, l'effet de la transposition n'offre-t-il pas quelque inconvénient, et un morceau transposé conserve-t-il tous les avantages qu'il aurait, exécuté tel précisément que l'auteur l'avait écrit? Il faut faire une distinction. S'agit-il d'un morceau essentiellement vocal, ou dans lequel la voix joue le principal rôle? Si le chanteur ou la cantatrice qui en sont chargés trouvent qu'il s'adapte mal à leur organe, et qu'ils en tireraient un meilleur parti en le chantant un ou plusieurs degrés plus bas ou plus haut, il n'y a là qu'avantage pour tout le monde, et évidemment c'est folie de n'y pas donner sa pleine approbation. Quand même l'air perdrait quelque chose de son brillant à être, par exemple, abaissé d'un ton, il sera toujours conservé intact, et perdrait bien davantage à être exécuté hors de la portée de l'organe. Je ne me plaindrai que médiocrement si, au lieu de me payer en or, on me paye en argent, pourvu que la somme soit parfaite; mais je me fâcherais très fort si, en me payant en or, on ne me donnait que des pièces rognées ou de mauvais aloi.

Il en va tout autrement à l'égard de l'orchestre. Si l'on change le degré de chacun des instruments, plusieurs risquent fort de perdre au changement imposé, puisqu'en certains cas il se trouvera dans l'aigu ou dans le grave des notes qu'ils ne pourront plus atteindre; certains traits faciles deviendront malaisés et même impraticables pour les instruments à vent; les cordes à vide des instruments à cordes ne résonneront plus, et toute cette perturbation pourra être fort désavantageuse à l'effet; il suffirait pour s'en assurer d'exécuter en *ré bémol* un morceau écrit dans le ton de *ré*, c'est-à-dire un demi-ton plus haut. Au reste la transposition n'a lieu dans l'orchestre que lorsqu'il figure comme accompagnement, et son usage, en ce sens, était d'un usage habituel dès les premiers temps de l'union régulière des voix et des instruments (1); en tout autre cas elle est absolument inutile.

On ne peut se dissimuler que même sur les instruments tels que le piano ou l'orgue, dont les cordes d'une part, et les tuyaux de l'autre, se trouvent à peu près dans les mêmes conditions de sonorité, il existe cependant une certaine différence dans l'effet d'un ton par rapport à l'autre. La détermination que prend un compositeur d'écrire dans ce ton-ci plutôt que dans celui-là, prouve assez que la chose n'est pas indifférente; cependant elle offre moins d'inconvénients que les transpositions dont je parlais tout à l'heure, et à plus forte raison elle peut s'appliquer surtout à l'accompagnement des voix avec le plus grand avantage.

On voit, d'après ce qui vient d'être dit, que la transposition peut être considérée sous deux aspects tout différents l'un de l'autre : 1° l'exécutant change par la pensée la position du morceau tel qu'il est écrit sur le papier, afin de s'en faciliter la lecture, sans qu'il soit apporté le moindre changement au résultat, qui est en tout point le même pour l'auditeur; 2° l'exécutant transpose un morceau, dans la vue, sinon d'obtenir un effet différent, du moins dans celle d'obtenir un effet semblable sur un degré qui n'est pas le même.

Il est une troisième espèce de transposition qui rentre dans la première classe; elle naît de la circonstance où l'instrument est construit de manière à se modifier lui-même, de telle sorte qu'en jouant la pièce écrite telle qu'elle est, elle se produise cependant sur un degré différent. Telle est, par exemple, la combinaison qui, au moyen de

(1) V. le père d'Avella, *Regole di musica,* p. 37.

l'extension ou de la diminution du tube sonore, permet au cor de représenter l'effet de tous les degrés de l'échelle en jouant constamment dans le ton d'*ut*; telles sont les clarinettes en *si bémol*, en *la*, en *fa*, en *mi bémol* et que tous autres instruments.

C'est précisément une transposition de ce genre dont M. l'abbé Clergeau propose l'application au piano et à l'orgue. Ce n'est pas ici l'exécutant mais l'instrument lui-même qui pratique l'opération.

A. DE LA FAGE.

(*La suite au prochain numéro.*)

*** Les abonnés de la *Revue et Gazette musicale* sont invités à prendre leurs mesures pour le prompt renouvellement de leurs abonnements s'ils ne veulent pas souffrir de retard dans l'envoi du journal. Tous les bureaux des messageries se chargent des abonnements sans augmentation de prix.

Avec le N° 3 de cette année nos abonnés recevront la Table des matières de l'année 1848.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, au Théâtre de la Nation, *la Favorite*.

*** Mercredi dernier, on donnait *Robert le Diable*. Le président de la République assistait au spectacle, pour la première fois depuis sa nomination, dans l'ancienne loge de M. le duc d'Orléans. Il avait à ses côtés lord Normanby, le général Changarnier, et derrière lui plusieurs aides-de-camp.

*** L'engagement de Mme Castellan est définitivement conclu. Ses débuts auront lieu dans *le Prophète*, où elle remplira l'un des rôles principaux.

*** Masset, le ténor, est aussi engagé.

*** La charmante Carlotta Grisi reparaîtra sur le théâtre, où son absence est toujours regrettée. Elle doit nous revenir à l'époque où Fanny Cerrito nous quittera. Sa rentrée se fera, dit-on, dans un ballet composé par Perrot.

*** Mlle Plunkett a fait sa rentrée, vendredi dernier, dans le ballet de *Nisida*.

*** La réouverture du Théâtre Italien aura lieu incessamment. Suivant le programme affiché, Lablache, Mario, Mmes Castellan et Alboni feront partie de la troupe. Il paraît néanmoins que Mario refuse de se joindre à ses camarades.

*** Une séance musicale, dont l'intérêt n'a besoin que d'être signalé, aura lieu mardi prochain, à huit heures du soir, dans la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, 49. Teresa Milanollo exécutera des quatuors de Beethoven avec MM. Mas, Casimir Ney et Vaslin; elle terminera la soirée en jouant seule une fantaisie. Le prix du billet est de 5 francs. Toutes les stalles seront numérotées. On se procure des billets chez Brandus et Cie, rue Richelieu, 87 (ancien N° 97). Le grand concert que doit donner la jeune artiste est toujours fixé au 13 de ce mois.

*** La direction de l'Opéra de Berlin, qui a déjà engagé Mlle Carlotta Grisi pour la dernière quinzaine de ce mois, vient d'engager pour la même époque Mlle Lucile Grahn, qui se trouve actuellement à Londres. Ces deux grandes célébrités de la danse paraîtront ensemble dans divers ballets, pour lesquels on peint de nouveaux décors, et qui seront mis en scène avec un luxe extraordinaire.

*** Le plus ancien des journaux de musique, la *Gazette universelle de musique* de Leipzig (Allgemeine musikalische zeitung), qui ne comptait pas moins de cinquante ans d'existence, a cessé de paraître.

*** Le premier bal de l'Opéra a eu lieu cette nuit : Musard était à son poste : ses quadrilles du *Val d'Andorre* ont produit un merveilleux effet.

Chronique départementale.

*** *Bordeaux*, 31 décembre. — Le concert de M. Sowinski avait réuni, mercredi, au foyer de la salle Franklin, un nombreux auditoire. Cet artiste a obtenu, dans les divers morceaux qu'il a exécutés, le succès auquel il avait droit. De chaleureuses marques d'approbation lui ont témoigné plus d'une fois le plaisir qu'il a fait éprouver à son auditoire. On lit, à cette occasion, dans la *Tribune de la Gironde* : « M. Sowinski lutte toujours avec avantage contre la monotonie naturelle au piano ; par une foule d'oppositions habilement ménagées, il donne à son jeu cette variété, cette animation soutenue à laquelle on n'arrive qu'après de sérieuses études. Son chant est plein d'allure gracieuse, de délicatesse et de sentiment. Il s'élève sans efforts pour planer avec aisance au-dessus de basses exécutées avec une remarquable fermeté; il dessine sur un riche canevas de variations ses lignes pures et correctes, ses élégants et frais contours. » Mesdames Cundell et Laudi, MM. Lagarin et Sarrau avaient bien voulu prêter à M. Sowioski le concours de leur talent.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles*. — La distribution solennelle des prix aux élèves du Conservatoire, concours de 1848, a eu lieu. M. Fétis a prononcé le discours d'usage en l'absence de M. Fallon, parti subitement pour Namur. Dans une improvisation assez développée, le savant directeur du Conservatoire a rappelé quelle est l'importance de cet établissement, où près de 500 élèves reçoivent une éducation musicale aux frais de l'État, et d'où sont sortis tant d'artistes admirés de l'Europe entière. Il a dit quel lustre cette belle école a reçu dans l'année qui vient de s'écouler, de l'adjonction de professeurs tels que Madame Pleyel et M. Servais. Enfin, dans le fait que l'orchestre du Conservatoire, en partie renouvelé chaque année, conserve néanmoins sa haute supériorité, il a vu la preuve qu'il existe maintenant de ces traditions qui ont fait si longtemps la gloire des Conservatoires d'Italie, et sans lesquelles il n'y a pas d'école proprement dite. D'immenses applaudissements ont accueilli ces paroles. Les noms des lauréats ont ensuite été proclamés, en commençant par les classes de solfége et en finissant par celle de composition. Le résultat du concours de cette dernière classe offre une particularité qui mérite d'être signalée. En voyant le premier prix décerné à M. Demol, de Bruxelles, et le deuxième prix donné à M. Lassen, de Copenhague, on doit conclure d'abord que nos compatriotes ne démériteront pas de la renommée d'aptitude musicale qu'ils ont acquise, et ensuite que les étrangers font grand cas de cette école, à laquelle ils viennent s'instruire. Après la distribution des prix, a commencé un concert, dans lequel se sont fait entendre plusieurs élèves couronnés.

— Le ténor Flavio, qu'on se rappelle avoir entendu à Paris, vient d'obtenir un brillant succès à Bruxelles, lors de la reprise de l'opéra de Verdi, *Jérusalem*. Sa voix a triomphé de tous les passages difficiles dont le rôle de Gaston est rempli.

— La première représentation d'*Angeessens*, drame national en dix tableaux, a obtenu hier au soir, au théâtre de la Monnaie, le plus complet succès. Le nom de l'auteur, M. G. Vaez, a été proclamé au milieu d'applaudissements enthousiastes. La musique a eu sa part de bravos : elle est de M. Hanssent jeune.

— A la dernière des quatre soirées de musique classique de M. Steveniers, on a entendu, comme dans les précédentes, de belles compositions des maîtres du genre, rendues avec soin et avec talent. Les amateurs ont surtout applaudi un trio de Hummel, pour piano, violon et violoncelle, parfaitement exécuté par MM. Stadtfeld, Steveniers et Al. Batta. Comme intermède, madame Cocquereau a chanté un air de *la Reine de Chypre*. M. Steveniers a reçu de ceux qui ont assisté à ses intéressantes séances assez d'encouragements pour qu'il n'en reste pas à ce premier essai.

— La Société des artistes musiciens a dû donner pour la caisse des pensions un concert samedi 6 janvier, dans la salle de la Société royale de la grande Harmonie.

*** *Christiania*. — Ole-Bull a donné son quatrième concert au bénéfice des pauvres honteux. Les étudiants ont offert au célèbre artiste un banquet, auquel ont pris part plus de trois cents de ces jeunes gens. On y a chanté un lied de Munch, en l'honneur de M. Ole-Bull, qui a exprimé le désir de voir s'élever un théâtre national, à l'établissement duquel il serait disposé à contribuer. « Et maintenant, a-t-il ajouté, je vais faire parler mon violon. » Une explosion d'applaudissements enthousiastes ayant accueilli ces paroles, Ole Bull a joué une composition nouvelle : ce sont des variations sur la Marseillaise combinées avec l'air national : « *Fox Norge*, etc. »

Gérant, ERNEST DESCHAMPS.

IMPRIMERIE CENTRALE DES CHEMINS DE FER, DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 87, RUE RICHELIEU.

16e Année. | N° 2. | 14 Janvier 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Co, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bel izard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Co.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jeager-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Departements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal parait le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent avec ce numéro le portrait de TERESA MILANOLLO, dessiné par Alophe.

DES UTOPIES THÉATRALES.

S'il nous reste un progrès sérieux à faire, c'est celui qui consisterait à parler simplement des choses simples, à nous préserver de toute exagération sur l'importance des questions à l'ordre du jour, ou sur la valeur des résultats qu'il est permis d'attendre de leur solution. Ce progrès serait d'autant plus souhaitable en ce qui touche les questions concernant les artistes, qu'alors on ne risquerait plus d'enflammer des imaginations toujours trop inflammables, de les remplir d'illusions toujours dangereuses ; car, entre les artistes et le théâtre, il y a cette différence que, si, comme on l'a dit, le théâtre vit d'illusions, les artistes courent parfaitement le risque d'en mourir.

Une loi sur les théâtres est depuis longtemps reconnue nécessaire.

Une commission spéciale s'occupe de la préparer, et ce ne sont ni les éléments, ni les lumières, ni la bonne volonté qui lui manquent pour achever son travail. La loi serait déjà faite, si elle avait chance d'être discutée par l'Assemblée nationale ; mais, au point où elle en est de sa mission, l'Assemblée restera-t-elle un jour de plus pour examiner une loi qui ne saurait être rangée parmi les lois organiques ?

Et pourtant cette loi doit sauver l'art et la liberté ! Cette loi doit constituer les théâtres de Paris, régénérer les théâtres de province, ouvrir à tout le monde, auteurs, acteurs, directeurs, une carrière magnifique, assurer leur existence, leur succès, leur fortune !!...

Halte-là, s'il vous plaît : voilà précisément ce qui s'appelle tomber dans l'exagération et s'enfoncer à plein collier dans l'utopie.

Non, la loi sur les théâtres ne saurait produire tous ces merveilleux effets : elle a une portée beaucoup plus modeste. La Providence n'a pas voulu (et nous trouvons qu'elle a eu parfaitement raison) que l'avenir des théâtres fût à la merci d'une loi quelconque. Cet avenir, elle n'a pas voulu l'enlever au génie des auteurs, à l'habileté des directeurs, au talent des artistes, qui sont et seront toujours les véritables régulateurs de la destinée des entreprises dramatiques.

Tout ce que peut faire la loi, et ce qu'elle fera, c'est d'établir sur des bases désormais fixes et certaines, les rapports des théâtres et de l'autorité ; c'est de décider jusqu'à quel point, et dans quelles limites, s'exercera l'intervention de l'autorité, d'abord relativement à la création des théâtres, ensuite relativement à leur police.

En d'autres termes, la loi sur les théâtres est appelée à trancher trois questions fondamentales :

1° Privilége ou liberté ;
2° Prévention ou répression ;
3° Liberté ou restriction des genres.

Une quatrième question resterait encore à examiner, celle du droit des pauvres, et probablement aussi la loi statuera sur ce point, celui qui s'adresse le plus directement à un intérêt pécuniaire.

Mais voyons, quant aux trois premières questions, en admettant la solution que l'on voudra, qu'en pourra-t-il résulter pour l'amélioration de la situation théâtrale ?

Nous sommes encore aujourd'hui sous le régime du privilége. Si la loi le maintient, rien de nouveau ; si elle l'abolit, et que chacun soit libre d'ouvrir un théâtre, en se soumettant à certaines conditions d'isolement, de construction, en quoi la situation théâtrale aura-t-elle chance de devenir plus prospère ? Le grand argument des adversaires de la liberté, c'est qu'au contraire le nombre des théâtres s'augmentera de beaucoup, ainsi que celui des sinistres et des faillites, et que, par conséquent, les artistes seront exposés à des incertitudes plus cruelles que jamais.

Nous ne partageons pas ces craintes ; nous pensons, avec de bons esprits, que les capitaux, livrés à leur instinct naturel, débarrassés du mirage trompeur de cette feuille de papier appelée privilége, seront plus prudents qu'on ne le suppose, et ne se perdront pas de gaîté de cœur dans des abîmes sans fond. Donc, avec la liberté, nous n'aurons pas beaucoup plus de théâtres que nous n'en avons aujourd'hui, mais certainement nous n'en aurons pas moins.

L'un des avantages de la liberté, ce sera qu'un homme intelligent, qui aura une bonne idée, pourra l'exploiter sans avoir besoin de recourir aux protections, aux sollicitations, aux intrigues et aux pots de vin, s'il est vrai que cette espèce de monstre ait existé jamais dans les régions administratives !

Mais, il faut bien en convenir, le revers de la médaille, ce sera que quelque fou, comme il y en a tant de par le monde, s'ingère d'ouvrir à ses dépens ou à ceux d'un autre fou de sa trempe, une boutique théâtrale, qui fermera au bout d'une année, de six mois, de trois mois, peut-être moins.

Notre argument, à nous, contre le privilége, c'est qu'il n'empêche pas toujours des extravagances de ce genre ; et à tout prendre, nous aimons beaucoup mieux qu'on les fasse de soi-même et sans patente, qu'avec garantie du gouvernement.

Il n'y aurait qu'un moyen (et à Dieu ne plaise que nous le conseillions jamais) de consolider d'une manière à peu près certaine la prospérité de tous les théâtres de Paris ; ce serait d'en revenir au décret impérial de 1807, et d'ordonner législativement qu'il n'y aura pas plus de huit théâtres dans cette même ville, qui en possède aujourd'hui vingt ou vingt-cinq, sans compter ceux de la banlieue.

Ou bien encore, si l'on ne voulait pas de cette délimitation de nombre essentiellement arbitraire, il faudrait prendre le chiffre des recettes d'une année théâtrale et calculer le nombre des théâtres que ce chiffre suffirait à faire vivre commodément ; tout ce qui excéderait serait mis à mort, en commençant, bien entendu, par les théâtres les plus malades.

Mais dans ce système, l'opération serait à recommencer tous les ans ; tous les ans, il faudrait savoir si les rapports de chiffres ont ou n'ont pas varié ; si tous les théâtres existants ont fait de bonnes affaires. S'il y avait encore eu des sinistres, si le taux des recettes avait baissé, il faudrait encore exécuter des théâtres ; de même que, pour être juste, dans le cas d'un accroissement inattendu de population et de recettes, il faudrait laisser ouvrir des théâtres nouveaux. Ce serait absolument comme pour l'exportation et l'importation des blés : on se réglerait d'après les mercuriales,

Ce système serait le seul équitable, le seul logique, en admettant le régime du privilége. Mais qui n'en voit tous les inconvénients et même le ridicule? Mieux vaut encore cent fois la liberté, malgré ses périls et ses déceptions inévitables.

Faisons donc que les théâtres soient libres ; mais ne nous aveuglons pas au point de nous figurer qu'en les rendant libres, nous les rendrons plus prospères.

Maintenant pour les excès du théâtre, aurons-nous la prévention ou la répression ? Les pièces seront-elles censurées comme autrefois, ou bien se bornera-t-on à en inspecter la mise en scène, ou bien encore s'en remettra-t-on pleinement au jugement souverain du public?

Il est fort permis de différer d'avis sur cette question ; mais il n'est guère possible de ne pas reconnaître qu'elle est fort indifférente à la prospérité théâtrale. Est-ce que les théâtres n'ont pas longtemps attiré la foule et gagné des monceaux d'or sous la censure, malgré la censure, et pourquoi ne pas le dire? à cause même de la censure? Est-ce que les auteurs avaient moins d'esprit, les acteurs moins de talent? Est-ce que le public s'amusait moins au spectacle, et n'y riait pas d'aussi bon cœur? Quelques grands hommes ont beau déclamer à perte de vue sur la liberté de la pensée et de la parole, est-ce que la censure a jamais arrêté un chef-d'œuvre, un vrai chef-d'œuvre? Est-ce qu'après la révolution de juillet 1830, la censure n'a pas été supprimée pendant cinq ans? Est-ce que la liberté n'a pas été rendue à la pensée et à la parole? Est-ce que, depuis dix mois et plus, depuis février 1848, la pensée et la parole n'ont pas encore brisé toutes leurs entraves? Qu'y avons-nous gagné, en fait de ces chefs-d'œuvre dont les siècles se glorifient, et que la censure écrase dans leur œuf? Quel ouvrage a-t-on représenté qui puisse être, de bonne foi, déclaré supérieur à tous les ouvrages précédents? Et, enfin, pour en revenir à notre thème, quel profit la situation générale des théâtres a-t-elle retiré de l'abolition de la censure?

Venons à la liberté ou à la restriction des genres, la troisième des questions que la loi sur les théâtres doit résoudre. Sur celle-là encore, nous tenons pour la liberté, c'est-à-dire que si nous étions à la place du législateur, nous dirions aux théâtres : « Faites comme vous l'en- » tendrez. Prenez ou ne prenez pas tel genre ; jouez ou ne jouez pas » telles pièces, je ne m'en soucie aucunement ; cela vous regarde. » Mais, par exemple, si nous dirigions un théâtre, notre premier soin serait d'adopter un genre bien positif, une spécialité bien nette et bien tranchée, et de tâcher d'y exceller, car l'expérience nous enseigne que le succès n'est qu'à ce prix. Le public aime à savoir d'avance ce qu'il va trouver dans un théâtre ; il n'y cherche que ce qu'il connaît. Les explorateurs de contrées encore vierges, dont les routes ne sont pas tracées, forment l'espèce la plus rare dans la bourgeoisie qui fréquente les théâtres. Donnez-leur la liberté des genres, qu'y gagneront-ils ? Vous leur ferez un triste présent, dont les malhabiles seront seuls tentés de profiter. Les obligerez-vous, comme le veut M. Hostein, dans sa brochure, d'ailleurs si judicieuse, à prendre l'engagement de ne changer de genre qu'après une période de cinq ans ? Pourquoi cinq ans plutôt que quatre, trois ou deux? Pourquoi pas plutôt la liberté, qui n'a de responsabilité qu'envers elle-même ?

Mais, s'écrieront quelques gens, la liberté des genres entraînerait-elle la liberté des répertoires ? Est-ce que vous ne jugez pas indispensable d'interdire au premier venu le répertoire classique, littéraire ou musical ? Est-ce que vous permettrez au premier venu de jouer Corneille, Racine, Molière, Grétry, Gluck, Sacchini ?

Pour notre part, nous n'y verrions aucun inconvénient, sous les réserves que nous allons faire, c'est-à-dire à condition que le gouvernement, protecteur des lettres et des arts, jaloux de leur conserver une haute et puissante influence, aurait des théâtres subventionnés, et sur lesquels les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres seraient toujours représentés, avec l'éclat qui leur appartient. Voilà ce que le gouvernement doit aux lettres et aux arts : son rôle est de les protéger activement, en leur consacrant certains théâtres, et non passivement, en interdisant à d'autres théâtres le droit d'y toucher, si bon leur semble. Il ne faut pas transformer les lettres et les arts en objets sacrés, sur lesquels nul profane ne saurait porter la main sans attirer la foudre. Pendant la révolution française, nos chefs-d'œuvre classiques étaient joués sur des tréteaux : est-ce que Corneille, Racine et Voltaire y ont perdu quelque chose?

Il se trouve des gens qui regardent comme incompatible le régime des théâtres subventionnés avec celui de la liberté des théâtres, et pourtant rien ne s'accorde mieux, selon nous.

Les subventions ne sont qu'un moyen donné à certains théâtres de réaliser le mieux possible et de l'emporter, en fait d'art, sur tous les théâtres rivaux.

Les théâtres subventionnés, ce sont les chevaliers bardés de fer du moyen-âge lancés au milieu de la foule, qui n'avait que la force de ses bras.

Le véritable secret de réussir et d'attirer la foule, ce n'est pas tant d'être le seul, que d'être le meilleur, et d'avoir les meilleures pièces, les meilleurs artistes, les plus beaux décors.

La subvention n'exclut pas la concurrence ; au contraire, elle l'appelle et la défie en champ clos. Si le théâtre subventionné est dirigé par une main habile, il doit toujours exterminer son adversaire.

On pourrait même dire que l'émulation causée par la concurrence d'un théâtre libre est nécessaire au développement d'un théâtre subventionné.

En tout cas, il est encore incontestable que, sur cette question de la liberté ou de la restriction des genres, quel que soit le parti pris par la loi future, la prospérité générale des théâtres n'aura pas à s'en ressentir. Ce sera une mesure d'ordre, et voilà tout. La loi se chargera ou ne se chargera pas d'énoncer une prescription sur l'efficacité de laquelle tout homme expert dans l'administration théâtrale est d'avance parfaitement édifié.

A la vérité, nous n'avons parlé jusqu'ici que des théâtres de la capitale, et nous n'ignorons pas qu'il existe des théâtres de départements auxquels les faiseurs d'utopies promettent monts et merveilles, toujours au nom de la loi future.

C'est une illusion. La loi ne s'occupera que des théâtres en général, et surtout, elle se gardera bien d'entrer dans cette voie d'organisations gigantesques, dont les plans iront rejoindre ceux d'une multitude d'autres organisations. Loin de nous la pensée d'attaquer les auteurs de ces projets d'association générale pour l'exploitation des théâtres de province, de ces immenses bureaux de placement dramatique, au fond desquels s'agite encore l'éternelle question du droit au travail ; nous sommes convaincus de leurs bonnes intentions, et

nous ne doutons pas qu'ils n'ont pas entrevu que, de tous les inconvénients de leur système, le plus clair et le plus palpable serait l'anéantissement complet de l'artiste et sa transformation en une espèce bâtarde de fonctionnaire, d'employé, tranchons le mot, d'ilote, complétement dépourvu du droit d'initiative et de volonté.

Tous ces projets, toutes ces illusions, toutes ces utopies sont le produit naturel de quelques mois de surexcitation et de fièvre. L'heure de la raison calme étant revenue, il nous a semblé bon et utile de réduire à leur juste valeur les idées qu'on pouvait se faire des conséquences de la future loi sur les théâtres, afin d'engager à la patience ceux qui se plaignent de ne pas la voir faite, discutée, votée et promulguée en un instant.

Paul SMITH.

SUR LE MÉCANISME TRANPOSITEUR

de M. l'abbé CLERGEAU,

ET SUR LA TRANSPOSITION EN GÉNÉRAL.

(Deuxième et dernier article.)

L'idée d'un piano transpositeur n'est pas chose nouvelle, et j'ai grandement lieu de m'étonner que ni M. Clergeau, dans ce qu'il a écrit au sujet de son invention, ni aucun des journalistes qui en ont parlé, et dont M. Clergeau a pris la peine de réunir les articles en une brochure, n'ait fait mention à ce propos des pianos transpositeurs de MM. Roller et Blanchet, qui sont connus depuis trente ans, et qui étaient eux-mêmes imités d'une invention plus ancienne. Il n'est pas permis d'ignorer, quand on s'occupe de ces matières, le nom d'une maison si bien réputée par tant de bons instruments sortis de sa fabrique. M. Montal a aussi établi des pianos transpositeurs d'un usage commode. Le mécanisme inventé par ces facteurs repose sur la mobilisation du clavier qui se déplace d'un certain nombre de degrés au moyen d'un nombre analogue de tours de clef. Le système de M. Clergeau rentre au fond dans la même idée; mais son mécanisme est plus simple, plus complet, et s'adapte à des instruments construits selon la méthode ordinaire et coûte beaucoup moins cher.

Voici en quoi consiste ce mécanisme, qui peut être intérieur ou extérieur. Dans ce dernier cas, des pilotes en nombre égal aux touches du clavier auquel on veut adapter le mécanisme, portent sur lesdites touches et traversent, à leur partie inférieure, une tablette de bois fort mince qui s'adapte au clavier; leur partie supérieure aboutit à une tringle qui leur sert de régulateur, et au-dessus de laquelle ils viennent, en la dépassant un peu, former un niveau parfait. Par dessus tout cet appareil fort simple et fort léger, on place un clavier pourvu de douze touches de plus que le clavier primitif du piano. Cette pièce se meut à volonté dans une coulisse, où elle est retenue et qui la réunit aux pièces précédentes. L'exécutant fixe à son gré le clavier mobile au ton qui lui convient au moyen de deux boutons placés sur le devant; des crans correspondant aux demi-tons de l'échelle ne laissent, à cet égard, aucune chance d'erreur.

Les appareils de ce genre que j'ai examinés m'ont paru pécher un peu par manque d'élégance, mais c'est là un défaut que le goût peut aisément corriger.

Le système placé à l'intérieur n'a pas besoin d'être décrit, puisqu'il est le même et que seulement tout y est caché aux yeux, sauf le clavier mobile, qui, alors, est le seul et dont on fait usage comme ci-dessus.

On voit qu'un des grands mérites de l'appareil transpositeur, c'est sa simplicité qui en rend la construction extrêmement facile, ce qui est d'autant plus important que M. Clergeau n'a pas pris de brevet d'invention et a voulu que chacun pût mettre sa découverte à profit. L'instrument, pouvant transposer dans une étendue de douze demi-tons, offre, à cet égard, toute la latitude nécessaire et se prête à tout les besoins; en un mot, le but de l'inventeur, qui consistait, comme nous allons le voir, à ramener toute espèce de musique aux tons primordiaux d'*ut majeur* ou de *la mineur*, est parfaitement atteint et ne laisse à peu près rien à désirer.

Ma tâche se terminerait ici et je n'aurais que des félicitations à présenter à M. Clergeau, si, dans le but de propager sa découverte, il ne fût, en en rendant compte, entré dans des développements qui semblent aller un peu loin quant aux résultats qu'il annonce. Je crains fort qu'à cet égard M. Clergeau ne se soit abusé, et que les auteurs d'articles de journaux et de lettres à lui adressées, et dont il a reproduit tout au long la collection dans une brochure, ne se soient fait de graves illusions, soit par défaut de connaissances de la nature des choses, soit par légèreté dans leur appréciation.

J'aurais trop à faire de relever les nombreuses erreurs que je rencontre dans cette collection, et je parle moins des erreurs de jugement que des erreurs de fait. Je me bornerai à quelques points principaux. Ainsi M. Clergeau se trompe complétement dans ce qu'il dit de la musique des églises, en Italie, et n'a évidemment aucune idée de la manière dont les choses s'y passent. Il commet une erreur plus grave, plus condamnable et même plus ridicule, en parlant de la musique telle qu'elle s'exécute, selon lui, dans deux ou trois paroisses de Paris, où, dit-il (ce qui, en aucun temps et en aucun cas, n'a jamais été vrai, même de bien loin), l'on dépense 50,000 fr. par an pour la musique (1). Libre à lui de préférer le plain-chant à la musique; c'est là une affaire de goût que chacun juge comme il l'entend; il faut lui pardonner de fuir *d'indignation* quand il entend de la musique à l'église, et le plaindre de ne voir dans l'harmonie qui enveloppe une partie mélodique autre chose *qu'un essaim de moucherons enveloppant un point immobile d'un nuage mouvant qui le rend insaisissable à la vue*. Mais quand il vient nous parler d'une église où *mille voix exécutent le chant en formant un unisson de quatre à cinq octaves* (2), ce qui supposerait pour les voix une étendue plus grande que celle du violon et du violoncelle réunis, nous craignons d'être trop autorisé à douter en certains points de ses connaissances musicales et à nous défier de ses assertions et des propositions qu'il met en avant. Pouvons-nous, par exemple, nous professeur de chant, nous tenir content de ce que M. Clergeau avance sur la manière de conduire et de régler les voix? Il est persuadé que son système transpositeur sera pour cet objet d'un grand secours et *remédiera aux vices du chant dans les églises* pour former la voix des enfants. Il faut, selon lui, d'abord les faire chanter bas, puis monter successivement de degré en degré. Il suffit d'avoir l'idée la plus vulgaire de l'organe vocal pour savoir qu'un tel procédé est inutile, souvent impraticable et n'a pas de résultat significatif. Ce qu'il faut, et ce que souvent on ne fait pas lorsque l'on enseigne aux enfants, c'est de ne leur faire chanter que des pièces d'une étendue convenable qui se meuvent dans le médium de la voix, et ne dépassent en aucun cas l'étendue d'une dixième; c'est surtout de ne pas faire chanter aux contraltes la partie de dessus et réciproquement, mais d'attribuer à chaque genre de voix la musique qui lui convient.

Je pense également que M. Clergeau est dans l'erreur quand il trouve un si grand avantage pour un organiste peu exercé à jouer toujours, au moyen du transpositeur, le plain-chant tel qu'il est écrit. Le plain-chant, composé de notes égales, est par lui-même si simple qu'il n'est guère plus difficile de l'exécuter sur un degré que sur un autre, et l'avantage que l'on peut trouver dans le transpositeur c'est d'éviter à celui qui n'a pas l'habitude d'improviser la transposition, la peine de copier le plain-chant dans le ton où il veut le faire entendre. La difficulté n'est pas là, elle est toute dans la manière d'*accompagner* le plain-chant, ce que réellement peu de personnes savent bien faire. Mais ce n'est point là ce qui préoccupe M. Clergeau; s'il tenait compte de l'accompagnement, nous verrions se reproduire le *point immobile du nuage mouvant, etc.* L'inventeur du transpositeur semble proposer

(1) *Compte rendu sur le système transpositeur*, page 25.
(2) Là même.

sérieusement de ne faire usage de l'orgue que pour accompagner à l'unisson : ce serait nous faire rétrograder un peu loin et jusque vers le Xe siècle, alors que deux organistes assis au clavier, et jouant l'un et l'autre d'une seule main, exécutaient chacun son *alphabet*, autrement la série tonale, qui se représentait alors par une série de grandes et une série de petites lettres. Il est certain que pour acquérir le titre d'organiste il y avait alors moins de mal à se donner qu'aujourd'hui.

En général, il y a de nos jours beaucoup de personnes qui *devinent* la musique à peu près comme Lubin, dans le *Georges Dandin* de Molière (1), devinait le latin, se montrant tout aise d'avoir reconnu qu'au dessus d'une des portes de la maison où se réunissaient les écoliers de la ville, le mot *collegium* qui s'y trouvait inscrit voulait dire *collége*. Parmi ceux qui adressent de pompeuses félicitations à M. l'abbé Clergeau, il se trouve aussi beaucoup de ces gens qui *devinent* la musique : celui, par exemple, qui lui annonce que *sa découverte va produire une révolution dans la musique d'orgue et de piano* (2). Un autre congratulateur est allé plus loin, déclarant que cette invention était faite *pour rendre le peuple heureux* (3).

Nous sommes assurément plus disposé que qui ce soit à féliciter M. Clergeau de ce que son invention offre de réellement utile, et ce qui le prouve, c'est que les éloges outrés et maladroits décernés à l'invention ne nous ont pas empêché de lui rendre justice, et il la trouvera toujours auprès des artistes habitués à juger de bonne foi, mais à ne point outrepasser la vérité. En s'adressant à d'autres, M. Clergeau a pu obtenir plus de compliments ; mais cela vaut-il une juste et franche appréciation faite en connaissance de cause et avec une parfaite indépendance ? N'est-ce pas à l'opinion des juges compétents et des hommes réfléchis qu'il faut surtout s'attacher ? M. Clergeau a reçu de quantité de membres du clergé, fort estimables sans doute d'ailleurs, des lettres où son mécanisme est porté aux nues ; mais ne pourrait-on pas lui demander quelle serait la valeur de l'approbation donnée par un musicien à un livre de controverse sacrée ou de théologie ?

Résumons-nous. La véritable et à vrai dire l'unique utilité du mécanisme transpositeur de M. l'abbé Clergeau est de faciliter, sans embarras pour le musicien, l'exécution dans un ton plus grave ou plus aigu de tout morceau qui, par des circonstances quelconques, ne doit pas être exprimé au degré fixé par l'auteur. Ce mécanisme est facilement adaptable à tous les instruments ; il n'entraîne aucune incommodité ni aucun changement aux habitudes prises ; de plus, il est peu coûteux, et l'inventeur en a généreusement abandonné la propriété au public ; c'est pour cela que l'invention de M. l'abbé Clergeau mérite d'être encouragée et propagée, sans qu'il y ait lieu de tenir aucun compte des résultats imaginaires que certaines personnes peu expérimentées ont pu en attendre, et que l'inventeur, s'il ne s'en rapportait qu'à elles, pourrait vainement espérer.

A. De la Fage.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE.

Traité d'harmonie et de composition, par M. Francisco Andrevi. — Prix : 15 fr. — Paris, Périsse frères.

De même qu'il est fort dangereux de changer la charte, le contrat social d'un pays, de même on peut jeter la perturbation et l'anarchie dans une science ou un art en voulant altérer ses principes, ou même modifier ses dénominations consacrées dans l'enseignement. C'est pénétré de cette vérité que M. Francisco Andrevi, maître de chapelle des cathédrales de Madrid, Séville, Barcelonne, Bordeaux, etc., vient de publier un *traité théorique et pratique d'harmonie et de composition musicales*. M. Andrevi n'a point cherché à faire du nouveau en harmonie, à classer les accords différemment que ne l'ont fait Catel, Reicha ou Cherubini ; il donne seulement une grande importance, pour l'art de la modulation, à l'accord diminué, ce qu'au reste il motive assez judicieusement. Il aborde toute les questions relatives au contre-point simple, double, triple, etc., comme un professeur qui a longtemps enseigné ces parties de l'art d'écrire en musique à ses élèves. Les exemples qui suivent le texte sont rationels, mais peut-être pas assez nombreux. Ses exemples d'*imitations*, de *canons* et de sujets de *fugue* sont ingénieusement trouvés. On voit que l'auteur s'est nourri des bons modèles. Sa fugue à quatre voix en *ut* sur le *Pie Jesu*, accompagnée à grand orchestre, prouve que l'art de bien écrire pour la voix et l'art de l'instrumentation sont familiers à M. Andrevi. C'est d'un style clair, large et classique. Ce morceau dit que l'auteur est un excellent théoricien en même temps qu'un bon compositeur ; et le vaste tableau synoptique de l'étendue de tous les instruments à vent prouve également que M. Andrevi a suivi le progrès de l'art instrumental. La question des instruments de cuivre est traitée *ex professo* et en conscience. L'étendue, la portée, les ressources des cornets, des trompettes et des trombones à trois cylindres et tout le système des saxhorn sont abordés franchement par notre théoricien, qui se montre par là partisan, et nous l'en félicitons, de l'instrumentation moderne.

Cet ouvrage, fruit d'un long et consciencieux travail, est approuvé par le Conservatoire de Paris ; et le directeur de cet établissement a écrit à M. Andrevi une lettre très flatteuse que l'auteur se propose de faire figurer dans la nouvelle édition qu'il fera faire de son Traité d'harmonie et de composition. Ce traité est dédié à M. Alexandre Boucher, le doyen des violonistes français, qui pourrait se dire aussi Espagnol, par le long séjour qu'il a fait dans la péninsule ibérique, si, par le cosmopolitisme de son talent exceptionnel, l'Europe musicale ne le réclamait pour concitoyen.

Album italien français. *Hymne à Pie IX et mélodies*, par Ludovico Baccilieri.

M. Ludovico Baccilieri est un jeune compositeur de Bologne qui a fait exécuter dans cette ville et dans les environs un hymne ou grande cantate en l'honneur de sa sainteté Pie IX, qui l'en a fait remercier et féliciter par *il signor* Domenico Fioramonti, officiel de la secrétairerie pontificale Sous le rapport musical, cela n'offre rien de bien neuf. C'est pompeux, admiratif, et l'on sait que l'expression de ces sentiments prête fort peu à l'originalité. Mais c'est bien écrit pour la voix, qualité par laquelle se distinguent toujours les compositeurs italiens. Celui-ci, natif de la ville qui a vu naître *il maestro di gran' genio* Rossini, en a peut-être reçu quelques leçons. Rossini aurait dû alors lui montrer l'art, si cet art s'enseigne, d'éviter le lieu commun mélodique et surtout harmonique qui se produit un peu trop dans un recueil de mélodies ; il aurait dû lui dire qu'un morceau qui commence en *fa* mineur ne doit pas finir en *la* bémol majeur, ainsi que M. Baccilieri l'a fait dans sa *Romanza per tenore nell' opera, il Romito*. Quoi qu'il en soit, ce chant est facile et gracieux, ainsi que ceux qui le suivent dans le recueil, et M. Baccilieri, en continuant ainsi, pourra se placer parmi les mélodistes des États du pape, si jamais le pape reprend possession de ses États.

Thalberg. — *Tarentelle* pour piano. Op. 65. Prix : 7 fr. 50 c. — Lyon, Benacci.

Si Paris est toujours le cerveau de l'Europe, où bouillonne incessamment l'idée politique et sociale, il est toujours aussi le centre des idées artistiques. Et, par exemple, où trouver une capitale dans laquelle il se publie autant d'œuvres musicales de tant et de si divers compositeurs ? Nous venons de signaler aux lecteurs de la *Gazette musicale* un ouvrage didactique d'un musicien espagnol, publié dans notre capitale, ce qui est peu ordinaire ; car, depuis Ali-Zeriab et Moussali, musiciens maures, l'Espagne n'a pas produit de très-fameux artistes en musique. On lit dans l'*Histoire d'Afrique*, par Cardonne, que Moussali, qui fut élève d'Ali-Zériab, à Cordone, devint, par son talent, le favori d'Haroun-al-Raschild, et que ce kalliphe s'étant brouillé avec une de ses favorites nommée Mariah, tomba dans une mélancolie qui fit craindre pour ses jours. Giaffar le Barmécide, son premier vizir, pria le poete Abbas-ben-Alnaf de faire des vers sur cette brouillerie. Ces vers furent chantés par Moussali devant le kanliphe, qui fut tellement touché des pensées du poète et des accents du musicien, qu'il courut sur-le-champ aux genoux de sa maîtresse, demander et donner merci. Mariah, reconnaissante, envoya vingt mille drachmes d'or au poète et à Moussali ; Haroun leur en fit donner quarante mille.

(1) Acte III, scène IV.
(2) *Compte rendu*, page 17.
(3) Page 14.

Il n'est plus de ces souverains magnifiques et de ces favorites libérales... même au temps de la faveur de la célèbre Lola Montès. Nous connaissons cependant deux jeunes virtuoses dont chacun a ont reçu de la reine Isabelle d'Espagne une garniture de boutons de gilet en opales entourées de brillants, qui témoignent du goût de cette jeune souveraine pour les arts et les virtuoses. Bien que Paris soit, comme nous le disions, le centre artistique de l'Europe, l'aristocratie qui cache son argent n'y rémunère pas les talents ainsi, et nous ne pensons pas que le président de la République, avec sa liste civile de 600,000 fr., puisse faire l'Haroun-al-Raschid parmi nous.

Quoi qu'il en soit, par le goût qui y règne, par la juste et délicate appréciation de leurs œuvres, les compositeurs et les virtuoses viennent toujours publier et faire entendre leurs ouvrages dans Paris, qui, seul, consacre leurs titres à la célébrité, et parmi ces virtuoses célèbres, figurent, là, sur mon bureau, des noms russes, prussiens, polonais, autrichiens, hongrois, bavarois, espagnols, italiens, etc.

Parmi ces noms de nationalités diverses, j'aperçois celui de Sigismond Thalberg, ce nom connu, aimé de tous les amateurs, de tous les auditoires des pianistes; et pourtant Thalberg s'efface un peu, se mesquinise : il exploite la petite ville en donnant des concerts à tout prix, et il ne compose plus, ou du moins très-peu. Nous avons sous les yeux une *tarentelle* de lui qui n'offre rien de bien original. Si la *ballade*, au dire d'un des personnages de Molière, est une chose *fade*, je trouve que la *tarentelle* commence à n'être plus *nouvelle;* que cela nous *rappelle* un mouvement de *manivelle* qu'il serait bien temps de laisser reposer. Quoi qu'il en soit, celle-ci écrite en *do* mineur, avec une courte introduction, et qui finit en *do* majeur, après avoir passé par toutes les tonalités possibles, se distingue par son entrain, sa verve, comme on le dit de tous les *scherzi* de symphonies ou de quatuors. Cela se demandera, s'achètera, se jouera tant bien que mal par les amateurs, quoique ce ne soit point d'une exécution facile; mais c'est de Thalberg, le pianiste si longtemps à la mode, le pianiste aristocratique, et même diplomatique à ce que nous ont dit les journaux anglais il y a quelque temps.

Liszt. — *Salve-Maria.* — Prix : 5 fr. — Bureau central.

Voici briller une étincelle musicale, scintillante de *tremoli* et *d'Appeggi*, du rival de Sigismond Thalberg, de François Liszt le Hongrois, qui ne s'est point déclaré le collaborateur du Kossuth, et qui a mieux aimé paraphraser pour le piano le *Salve Maria* de *Jérusalem*. C'est une prière, un tableau religieux richement enbordure d'arabesques harmoniques. Cela est capricieux, brillant, mais surabondant, quoique le morceau soit fort court, car il n'a que sept planches de gravure, de traits compliqués, difficiles, dont l'auteur seul peut sortir à la satisfaction d'un auditoire qui n'aime pas les fausses notes.

Mme de Lano. — *Je meurs pour vous.*— Mayaud.

Parmi les *inextricabilités* instrumentales sur lesquelles nos yeux et quelquefois nos doigts sont forcés de se reposer, ou plutôt de se tourmenter pour en faire l'analyse, il me tombe sous la main une simple romance intitulée : *Je meurs pour vous !* paroles et musique de Mme de Lano. C'est une de ces élégies du cœur faites pour impressionner profondément. Une romance exprimant un sentiment vrai, dont la mélodie est distinguée et l'accompagnement correct, aura toujours quelque chose de touchant et qui captive plus un auditoire quelconque, quand cette romance est bien dite, que le morceau instrumental le plus long et le plus prétentieux. La mélodie de Mme de Lano est dans la catégorie de ces chants simples, doux et faciles qui émeuvent et qui font rêver; et de plus il est orné d'une lithographie de Jorel, dont le crayon hardi, scrutateur, a bien exprimé les déchirements de cœur, les larmes solitaires d'une jeune fille délaissée. Ce petit drame vocal et instrumental fait tout à la fois mal et plaisir à dire : mais on le dira souvent.

Ostrowski.— 4 *Mélodies nationales polonaises.* — Bonoldi.

M. Christien Ostrowski, bon poëte polonais et français, a traduit de sa langue maternelle en vers français quatre mélodies nationales polonaises. Comme Thomas Moore, M. Ostrowski est un de ces écrivains qui ne se lassent point de jeter des cris harmonieux et indignés contre l'oppression de leur patrie. On distingue dans ces mélodies patriotiques le *Trois Mai*, et le *chant des légions polonaises*, mazurek du général Dombrowski, cette héroïque élégie nationale qui obtint tant de succès dans le temps. Les paroles en sont pleines d'énergie et on ne peut mieux traduites. En donnant à ses compatriotes le moyen de chanter en deux langues de nations qui furent toujours sœurs et de rêver ainsi de la patrie absente, M. Ostrowski a fait acte de bon poëte et de bon citoyen.

Kalkbrenner. — *Les Nationalités musicales*, esquisses pour piano, Op. 184. — 9 fr. — Brandus et Cie.

Si, comme nous avons dit plus haut, les virtuoses étrangers viennent tous visiter Paris, il est parmi nous des compositeurs qui évoquent dans leur cabinet de travail, et sur leur instrument, le génie mélodique de tous les pays. Sous le titre de NATIONALITÉS MUSICALES, M. Kalkbrenner vient de publier six esquisses pour le piano, empruntées à l'Écosse, à la Russie, à l'Irlande et à Naples, mélodies harmoniées dans leur caractère original, dans leur esprit, et qui, toutes, ont une physionomie tranchée et piquante par leur naïveté. Cette œuvre ne ressemble en rien aux fantaisies ordinaires. Chaque thème national est suivi d'une variation ou paraphrase brillante qui donne une couleur moderne à ces thèmes, dont plusieurs ont une allure gothique. La Russie intervient dans ce congrès mélodique par un *cantabile* en *mi* bémol, qui, s'il est antérieur à la sonate de *l'Orage* de Steibelt, aura été volé par ce compositeur, — ce qui ne serait pas étonnant, car la soustraction était fort enracinée dans ses habitudes, — à la musique nationale russe.

La *Tarentelle* napolitaine est vive, alerte et sent le terroir brûlant du Vésuve; cela locomotionne malgré qu'on en ait. On reconnaît le thème en deux-quatre bref, serré, carré, dans la mélodie si caractéristique de l'Angleterre. M. Kalkbrenner l'a ornée dans ses variations de tout le *brio* dont est susceptible ce chant, qui s'adresse plus aux jambes qu'à l'esprit et surtout au cœur.

La *valse* allemande intervient aussi avec sa vive nationalité dans ce recueil cosmopolite. C'est toujours de la mélodie et de l'harmonie légères et distinguées; c'est le hussard hongrois, le paysan bohémien, l'étudiant des universités germaniques faisant tourbillonner la jolie Viennoise ou l'alerte Styrienne.

Les charmantes esquisses mélodiques, choisies et embellies par M. Kalbrenner, se terminent par deux chants irlandais, l'un noble, pompeux, mélancolique, passant alternativement du majeur au mineur; et l'autre, *giocoso*, peignant bien le caractère joyeux du paysan de l'Irlande. L'habile arrangeur, comme ils devraient l'être tous, en a traité le thème en style fugué à la seconde reprise, ce qui donne un air rétrospectif et vrai à ce motif. Comme celui qui le précède, il est connu depuis plus d'un siècle dans le pays, dans cette Irlande, qu'on nomme à juste titre l'île de la beauté. Enfin, ce recueil de charmantes mélodies figurera sans doute bientôt sur tous les pianos des amateurs qui veulent voyager musicalement sans se déranger.

B.

Les abonnés de la *Revue et Gazette musicale* sont invités à prendre leurs mesures pour le prompt renouvellement de leurs abonnements s'ils ne veulent pas souffrir du retard dans l'envoi du journal. Tous les bureaux de messageries se chargent des abonnements sans augmentation de prix.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, au théâtre de la Nation, les quatre premiers actes de la *Muette de Portici*, suivis de *Nisida*.

*** Vendredi dernier, une brillante représentation de la *Juive* avait attiré beaucoup de monde à l'Opéra : Duprez chantait le rôle d'Eléazar.

*** Le *Violon du Diable*, tel est définitivement le titre du nouveau ballet dans lequel doivent se montrer Fanny Cerrito et Saint-Léon. La première représentation en est annoncée pour vendredi prochain.

*** Mme Stoltz est engagée au théâtre de la Reine à Londres par M. Lumley, et ses débuts auront lieu dans *la Favorite*, traduite en italien.

*** La réouverture du Théâtre-Italien n'a pas encore eu lieu cette semaine. Elle est annoncée pour mardi prochain, et l'on doit donner la *Cenerentola*, dans laquelle reparaîtraient l'Alboni et Lablache. Cependant, on assure que Lablache est attendu à Londres pour la fin de ce mois, et il est à craindre que les combinaisons de Ronconi ne soient dérangées par cette circonstance.

*** La société des concerts du Conservatoire tient aujourd'hui sa première

séance. Le programme se compose de l'ouverture de la *Flûte enchantée*, d'un solo de hautbois, exécuté par Verroust; d'une romance de Martini, chantée par Mlle Grimm, et de la symphonie avec chœur (la 9e) de Beethoven.

*** *Gille ravisseur*, de Crisar, n'a rien perdu de sa faveur auprès du public parisien et fait chaque jour de nouveaux progrès sur les scènes départementales. Cette charmante partition a été exécutée avec un grand succès à Brest, Nantes et Anvers. Elle est maintenant à l'étude aux théâtres de Lyon, Marseille, Bordeaux, Lille, Nancy et Genève.

*** Mlle Nissen est engagée par Jullien et doit chanter pendant une quinzaine dans les concerts qu'il donne en province. Mme Thillon est engagée pour le mois suivant. La tournée de Jullien a commencé dans les derniers jours de décembre.

*** Le théâtre français de St-James, dirigé par M. Mitchell, doit ouvrir demain lundi, 15 janvier. Le spectacle se composera du *Maître de chapelle*, chanté par M. Beauce et Mlle Guichard, et du *Domino noir*, chanté par Coudere et Mme Charton.

*** Pour remercier Balfe de son assistance comme chef d'orchestre dans deux dernières saisons d'opéra et dans les tournées provinciales de l'automne, Jenny Lind lui a offert de chanter à son bénéfice dans un concert qu'il donnerait à Londres. Comme on le pense bien, l'offre a été acceptée; le concert aura lieu à Exeter-Hall.

*** Gardoni a obtenu beaucoup de succès à St-Pétersbourg.

*** Le *Musical World* annonce que Jacques Herz s'est rendu à Londres avec l'intention de se fixer dans cette ville et d'y donner des leçons de piano et de chant. Ce journal rappelle que Jacques Herz a été le premier maître de Mme Pleyel.

*** M. Strocken est de retour à Paris, après un séjour de plusieurs mois à Maëstricht, sa ville natale. Cet habile pianiste a profité du repos forcé qu'il devait aux agitations politiques pour se livrer à des études et à des travaux dont il a déjà recueilli le fruit dans les diverses réunions où il s'est fait entendre.

*** Voici le bilan dramatique de l'année 1848, comparé à celui de l'année précédente. On a joué sur les divers théâtres de Paris deux cent soixante-sept ouvrages de cent quatre-vingt-quinze auteurs. En 1847, il y avait eu deux cent soixante-sept ouvrages de deux cent trente auteurs; ainsi, 1848 a offert deux ouvrages de moins seulement. Nous avons eu en 1847 six tragédies, 1848 n'en a vu que deux; vingt-neuf drames ou mélodrames ont été représentés en 1847; l'année qui vient de finir en a compté trente-cinq; mais le chiffre le plus curieux à noter, c'est celui des vaudevilles : cent soixante-dix--sept en 1847, cent soixante-dix-neuf en 1848. L'auteur le plus souvent nommé est, comme en 1847, M. Clairville, qui a fait jouer vingt pièces, dont quelques-unes en cinq actes.

*** La Société des gens de lettres a terminé, dimanche 7 janvier, la constitution du comité qui doit administrer ses intérêts en 1849. Jamais l'assemblée n'avait été plus nombreuse, jamais aussi le titre de membre du comité n'a été plus vivement disputé. Ont été élus : MM. Paul Lacroix (bibliophile Jacob), Victor Hugo, Louis Desnoyers, Viennet, Molé-Gentilhomme, Félix Pyat, Achille Comte, Francis Wey, Altaroche, Eugène de Mirecourt, Achille Jubinal, Emmanuel Gonzalès, Frédéric Thomas, Auguste Vitu, Henri Celliez, Taylor, de Salvandy, Edmond de Varennes, Charles Merruau, Marie Aycard, Léo Lespès, Félix Deriége, Camille Doucet, de Foudras. Le nouveau comité a procédé à la composition de son bureau, et a élu : Président : M. Louis Desnoyers. Vice-présidents : M. Achille Comte, Paul Lacroix. Secrétaires : MM. Emmanuel Gonzalès, Félix Deriège. Rapporteurs : MM. Eugène de Mirecourt, Auguste Vitu. Questeurs : MM. Frédéric Thomas, Edmond de Varennes. Archiviste : M. Molé-Gentilhomme.

*** Le théâtre du Park, à New-York, vient d'être la proie des flammes. L'incendie s'est déclaré vers six heures, au moment où les bureaux allaient ouvrir. L'intérieur de l'édifice, les décors, la garde-robe, tout le matériel de la scène ont été consumés : à peine a-t-on pu sauver quelques costumes. La perte est considérable, tant pour le propriétaire, M. Astor, que pour le directeur, M. Hamblin. On l'évalue à 50,000 dollars. L'incendie a été également ruineux pour les Montplaisir, dont c'était ce soir la dernière représentation et le bénéfice. Indépendamment de la recette manquée et de trois mille dollars qui leur étaient dus par l'administration, ils avaient au théâtre une partie notable de leur garde-robe et de leur musique, choses d'autant plus précieuses pour eux qu'elles sont difficiles à remplacer. La salle du Park était, en quelque sorte, le berceau de l'art dramatique à New-York. C'est là qu'avaient paru tous les grands artistes, qu'avait dansé Fanny Elssler; ce n'est donc pas seulement un théâtre, mais un souvenir qui disparaît. Consumée une première fois en 1821, elle avait été reconstruite presque aussitôt. Nous doutons qu'il en soit de même aujourd'hui. La carrière du Park était finie : comme théâtre accepté du public, il avait vécu, et à peine les Montplaisir avaient-ils pu lui rendre pour quelques jours un peu de son ancien éclat. Le rebâtir serait donc une assez mauvaise affaire, et nous ne croyons pas que personne s'en soucie.

Chronique étrangère.

*** *Londres, 9 janvier.* — Jenny Lind, qui vient de passer quelques jours à Liverpool, y a donné un concert au bénéfice de l'hôpital de Toxpeth de cette ville. Les billets de ce concert, qui avait été vendus au bureau à 1 guinée (27 fr.), sont devenus l'objet d'une espèce d'agiotage, et ont fini par être achetés 2 liv. sterl. (50 fr.). La recette du concert, après défalcation faite de tous les frais, s'est élevée à 1,541 liv. sterl. (38,525 fr.) Le lendemain, les autorités de Liverpool se sont rendues auprès de Mlle Lind, et lui ont présenté, au nom de la ville, une Adresse de remerciements écrite sur parchemin. Toutes les fois que cette grande artiste s'est montrée sur les promenades publiques, les cloches de toutes les églises ont sonné; elle a été invitée à dîner à l'Hôtel-de-Ville, et lorsqu'elle est partie de Liverpool, sa voiture a été escortée par une garde d'honneur composée de jeunes gens appartenant à de bonnes familles de la ville; enfin, dit la *Gazette de Liverpool*, on a rendu à Mlle Lind des hommages presque aussi grands que ceux que l'on rend aux personnes royales.

*** *Berlin* (correspondance particulière). — Le chef-d'œuvre d'Halévy, *la Juive*, a fourni récemment à Mme Koester l'occasion de nous faire admirer son beau talent. Le rôle de Rachel, tel que l'a compris notre habile cantatrice, offre un aspect nouveau. C'est une création tout originale. Mme Viardot avait donné à ce rôle une empreinte orientale; elle y déployait une verve, un emportement de haine ou d'amour qu'il sera difficile d'égaler. Chez Mme Koester l'expression dramatique est plus contenue. Ce qui forme le trait caractéristique de son jeu, c'est une résignation douce et candide, une sensibilité profonde et intime. Au 3e acte, Mme Koester a produit un effet prodigieux et dont il y a peu d'exemples. Mme Tuczek est une princesse charmante; elle remplit fort bien son rôle, tant pour le chant, que sous le rapport dramatique. Mme Koester a partagé les honneurs de la soirée avec Krauss, qui a rendu le rôle d'Éléazar avec une grande énergie. C'est le fanatisme juif dans toute sa sombre et implacable fureur. En somme, *la Juive*, un des plus beaux drames lyriques des temps modernes, a éveillé, comme toujours, les plus vives sympathies. L'orchestre était dirigé par M. Taubert. — Une messe en musique, de M. Nicolaï, maître de chapelle, a été exécutée le jour de Noël à l'église catholique, sous la direction de l'auteur. On y a entendu Mmes Tuczek et Marx, et M. Ziesche, du Théâtre-Royal. Le jour de l'an, le 98e psaume, avec accompagnement d'orchestre, par le même auteur, a été exécuté à l'église du Dôme. — On annonce la mise en scène de *Richard-Cœur-de-Lion*, opéra de Grétry, qui sera donné au bénéfice de M. Bader. — On s'occupe aussi de monter le *Val d'Andorre*. C'est M. Rellstab qui s'est chargé de traduire le poëme.

*** *Vienne.* — Au théâtre Josephstadt on a donné la première représentation de *Haydée*, opéra-comique de M. Auber; cette partition nouvelle de l'auteur du *Domino Noir*, a été reçue avec faveur comme tout ce qui sort de sa plume infatigable. Les critiques viennois trouvent la musique de *Haydée* spirituelle et piquante; il paraît que l'exécution n'a pas répondu à l'attente générale.

— Le comte de Dietrichstein, intendant des théâtres de la cour, a donné sa démission et ne sera pas remplacé. M. de Holbein est seul chargé de l'administration.

*** *Bruxelles.* — Le conseil communal de Bruxelles a reçu de M. Massel la déclaration qu'il entendait renoncer à l'exploitation des théâtres royaux pour l'année prochaine.

*** *Carlsruhe.* — On vient de placer au cimetière un monument consacré à la mémoire des victimes de l'incendie du théâtre. Le monument, en marbre blanc, représente un ange sur un piédestal; il est de M. Reich. Sur les quatre faces du piédestal on lit les noms des victimes (64), le nom du fondateur (le grand-duc) et cette touchante inscription : « *A la mémoire des morts, pour la consolation des vivants.* »

*** *New-York.* — M. J. Gungl est arrivé ici avec ses 24 musiciens; il fait

de bonnes affaires. De New-York les artistes allemands doivent se rendre à Boston, à Philadelphie, et finalement à la Havane.

*** *Leipzig.* — Les examens semestriels des élèves du Conservatoire ont eu lieu au *Gewandhaus*. Parmi les pianistes figure au premier rang M. Mertel, qui a parfaitement exécuté un *concerto* de Weber. Parmi les violonistes, on cite M. Biernacki (concertino de David), et M. Baehr (adagio et rondo de Bériot). Mlle Pauline Thummel a déclamé d'une manière satisfaisante « *la Femme de Temin,* » conte oriental de Fr. Ruckert. Enfin la composition n'a pas été la partie la moins brillante de l'examen. On a distingué surtout une sonate pour piano et violon, par M. Normann, de Stockholm. Nous citerons encore un quatuor pour instruments à cordes, composé par M. Guth. Ces examens ont constaté d'une manière éclatante que le Conservatoire de Leipzig continue de rendre les plus grands services aux études musicales et à la propagation des saines doctrines.

*** M. Baillot, professeur de la classe d'ensemble instrumental au Conservatoire de Musique, a ouvert, à partir du jeudi 11 janvier 1849, un Cours destiné à reproduire, pour les personnes du monde, l'enseignement donné au Conservatoire, dans la classe qu'il a été appelé à diriger. On souscrit chez M. Baillot, 65, rue Blanche. — Le prix est fixé 20 fr. par mois.

*** Les classes de chant, solfége et d'harmonie de M. Panseron sont ouvertes chez lui, rue Hauteville, 21. Une nouvelle classe doit s'ouvrir le 1er février prochain. On trouve à la même adresse ses œuvres didactiques, approuvées et adoptées par tous les conservatoires de France et de l'étranger.

*** Les deux premiers bals déjà donnés à l'Opéra ont annoncé une recrudescence de vogue qu'il est permis de trouver extraordinaire. La foule s'y était portée à tel point que dans les corridors la circulation était difficile. Les quadrilles sur le *Val d'Andorre*, ont fait fureur : l'innovation de la trompette d'appel a produit son effet : c'est une espèce de canon musical dont les détonations assourdissent les voisins. Dès la première nuit, Musard a été porté en triomphe : c'est un honneur auquel le digne chef doit commencer à s'habituer.

*** Voici le programme de la magnifique fête qui aura définitivement lieu au *Jardin-d'Hiver* jeudi prochain 18. L'on entrera dès 9 heures du soir, avec fanfares dirigées par Fessy ; une immense marquise aboutissant à la grande allée des Champs-Élysées servira d'entrée au palais de cristal du Jardin-d'Hiver, tout éblouissant de fleurs, de lumières, de trophées et de somptueux tapis. — A 10 heures commencera le concert : ouverture de *Guillaume Tell ;* duo de Thalberg, par Mlles Cinti-Damoreau et Mira ; air de *Robert,* par Mme Dorus-Gras ; solo de flûte par Dorus ; duo de *Picaros et Diego*, par Ponchard et Géraldy ; solo de violon par Alard ; concerto de Weber par Mme Wartel, avec orchestre ; le *Rossignol,* par Mme Dorus-Gras et la flûte de Dorus ; et pour finir, le quatuor bouffe de l'*Trato,* par MM. Géraldy, Ponchard, Mmes Iweins d'Hennin et Lefébure-Wély. A minuit, quête pour les indigents, par Mmes Cinti-Damoreau, Rachel, Anaïs, Brohan, Denain, Dorus-Gras, Castellan, Ponchard, Lavoye, Revilly, Iweins-d'Hennin, Lefébure-Wély, Roulle, Félix Miolan, etc., etc., et trois de nos plus gracieuses célébrités de la danse : Mmes Cerrito, Plunkett et Taglioni. Pendant cet intermède, le *Retour des Chansons,* le retour aux fêtes, aux plaisirs, sera chanté par Ponchard, et *la Charité*, de Rossini, interprétée par les douze plus jolies voix de la classe de Mme Cinti-Damoreau. — A minuit et demi, un orchestre aérien de 100 musiciens, placé au-dessus du vaste hémicycle de la danse, donnera le signal des quadrilles, dirigés par Dufrêne, et des valses et polkas par Strauss. — Les cascades, les fontaines et la grande gerbe du bassin joueront pendant la danse, des buffets seront dressés, et les glaces et rafraîchissements offerts gratuitement. Il est inutile d'ajouter que les plus éblouissantes toilettes se préparent pour jeudi prochain, et que tout le beau monde parisien s'est donné rendez-vous à cette grande fête de la *Présidence*, qui viendra faire trêve aux préoccupations politiques et ranimer parmi nous ce luxe, ce goût du plaisir sans lesquels Paris, notre commerce et l'industrie française ne sauraient vivre. On souscrit toujours, jusqu'au 16 janvier, au Jardin-d'Hiver, au Ménestrel, et chez Galignani, rue Vivienne ; aux Villes de France, à la Maison-Dorée, rue Laffitte, 4, et chez les principaux éditeurs de musique. — Le prix de la souscription reste fixé à 20 francs pour un cavalier et une dame ; 10 francs pour une seule personne.

Gérant, Ernest Deschamps.

Brandus et Ce,
97, RUE RICHELIEU,

Troupenas et Ce,
40, RUE VIVIENNE,

ÉDITEURS.

EN VENTE :

DEUX QUADRILLES

SUR LE

VAL D'ANDORRE,

PAR

MUSARD.

CHAQUE :

Pour piano : 4 fr. 50. — A quatre mains : 4 fr. 50. — Grand et petit orchestre : 9 et 6 fr.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT :

FANTAISIES SUR DES THÈMES DU VAL D'ANDORRE.

PAR

GORIA, LECARPENTIER, LOUIS, ROSELLEN, WOLFF, STEPHEN HELLER, DUVERNOY, REDLER, HUNTEN, ETC.

VALSES, POLKAS, REDOWAS.

Brandus et Cᵉ,
87, RUE RICHELIEU,

Troupenas et Cᵉ,
40, RUE VIVIENNE,

ÉDITEURS.

LE VAL D'ANDORRE,

OPÉRA-COMIQUE EN 3 ACTES.

PAROLES DE M. DE SAINT-GEORGES:

MUSIQUE DE

F. HALÉVY.

La grande partition : **400 fr.**

Les parties d'Orchestre : **400 fr.**

La partition de Piano et Chant, format in-8° : Net, 15 fr.

NOUVEAUTÉS MUSICALES

Chez EDMOND MAYAUD, Éditeur, boulevart des Italiens, 7, à Paris:

MORCEAUX DÉTACHÉS DE L'ALBUM 1849
DE Mᵐᵉ VICTORIA ARAGO.

Nos 1.	Le Grelot de ma Chèvre,	Chansonnette, à Mᵐᵉ Rabi.....	2 50
2.	C'est prêter au Seigneur	Romance, à Mˡˡᵉ F. Miolan....	2 50
3.	Juana, Juanita,	Sérénade, à M. Saint-Denis....	2 50
4.	La Fauvette de la Charmille,	Chansonnette, à Mᵐᵉ Sabatier...	2 50
5.	La Mère Bretonne,	Romance, à Mᵐᵉ Iweins d'Hennin.	2 50
6.	Dolorita,	Chanson catalane, à M. Roger .	2 50
7.	Dimanche,	Vil'anelle, à Mᵐᵉ Allard Solus..	2 50
8.	Le Sergent Belrose,	Fanfare, à M. Paul Malézieux..	2 50
9.	Le Croiseur,	Chant maritime, à M. Francis Wartel.....	2 50
10.	Le Mari au bal,	Duettino, à M. et Mᵐᵉ Iweins d'Henolo.....	3 00

Les 10 numéros réunis en un volume, richement relié, prix net : 10 fr.
— — broché, 7

POUR PARAITRE INCESSAMMENT:

Le *Mari au bal*, quadrille pour le piano, sur les motifs de l'Album de Mᵐᵉ *Victoria Arago*.

Le même, pour *Orchestre* et pour *Quintette*.

GILLE RAVISSEUR, opéra comique.

MUSIQUE D'ALBERT GRISAR.

Grande partition.....	125 00
Parties d'orchestre.....	125 »
Ouverture à grand orchestre.....	15 »
id. pour le piano à 2 et 4 mains.....	6 »
Partitions in-8°, chant et piano..... *Prix net.*	8 »
Morceaux détachés avec piano..... Prix : 4 50, 5, 6 et	7 50

Nouveautés sur les motifs de **Gille Ravisseur.**

A. Lecarpentier, 105ᵉ bagatelle pour le piano.....	5
A. Talexy, fantaisie brillante pour piano.....	6
N. Louis, 22ᵉ sérénade pour piano et violon.....	7 50
Musard, quadrille pour le piano sur les motifs favoris.....	4 50
A. Lecarpentier, 45ᵉ quadrille.....	4 50
F. Burgmuller, valse brillante.....	5 »
E. Périer, polka pour le piano (motif de l'air bouffe chanté par Mocker).....	3 »
L. Hali, mazurka pour le piano (motif du Gros Mondor chanté par mademoiselle Lemercier.....	4 50

BRANDUS et Cᵉ, Éditeurs, rue Richelieu, 87 (ancien 97).

EN VENTE :

TITI

A LA REPRÉSENTATION DE ROBERT LE DIABLE,

chanté par

LEVASSOR.

Prix : 4 fr. 50 c. — Sans accompagnement, 2 fr.

CHEZ BRANDUS ET COMP., 87, RUE RICHELIEU.

LE PORTRAIT

DE

TERESA MILANOLLO

Dessiné par ALOPHE.

Grand colombier, prix net, 5 francs.

DIAPHANOGRAPHE pour apprendre à écrire et à dessiner sans maître et sans papier.

Pourvu qu'un enfant ait la force de tenir un crayon, il peut écrire et dessiner correctement.

Le Diaphanographe sert aussi pour écrire la musique.

Prix : 2 fr.

LARD-ESNAULT, papetier, 23, rue Feydeau. (*Déposé*)

MUSIQUE POUR HARMONIUM ou orgue expressif, publiée par BRANDUS et Cᵉ, 87, rue Richelieu.

MARIUS GUEIT, op 35, fantaisie sur la Favorite 7 fr. 50

MARIUS GUEIT, op 42, fantaisie facile sur Charles VI 6 fr.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 3. 21 Janvier 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Thenne et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

30 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. De l'opéra bouffon, par **Maurice Bourges.** — Théâtre de la Nation : 1re représentation du *Violon du Diable*, ballet en deux actes. — Première matinée de la Société des concerts, par **H. Berlioz.** — Concerts, par **Henri Blanchard.** — Correspondance de Londres. — Nouvelles. — Annonces.

DE L'OPÉRA BOUFFON.

On ne peut nier que depuis quelque temps une tendance prononcée ne se manifeste sur notre seconde scène lyrique. C'est une velléité de renaissance de l'opéra bouffon. *Gilles ravisseur, les Deux Bambins, le Caïd,* donnés en moins d'une année, témoignent incontestablement de ce retour systématique à un genre dont le génie français n'est pas l'inventeur, et que plusieurs ont essayé, avec plus ou moins d'habileté, de naturaliser parmi nous. L'Italie est la mère, l'heureuse et féconde mère, de cette forme scénique, qu'elle a baptisée du nom de *burletta* ou d'*opera buffa*. Opera buffa, opéra bouffon, cela se traduit tout seul, et il n'est lecteur si dépourvu du don des langues qui ne saisisse à vue l'étroite parenté de ces deux mots-là Mais les mots coûtent moins que les choses. Il est plus aisé d'emprunter un titre que de le mériter. La France a pris le mot, a-t-elle pris la chose du même coup? C'est ce qu'il est plus que permis de contester.

On sait quelle haine acharnée l'amour-propre national inspira dans l'origine contre la musique italienne. On sait encore que cette haine injuste et violente engendra, à différentes époques, ces fameuses guerres où la plume fut l'arme offensive et défensive, où il n'y eut de répandu, Dieu merci, que des flots d'encre et des torrents d'esprit. Les apparitions distancées, mais décisives, des quelques troupes chantantes et des chefs-d'œuvre qu'elles importaient, eurent la fortune de marquer les périodes principales de la transformation du goût français. Grâce à leur influence, les conversions successives, progressivement opérées, se multiplièrent si bien et réagirent si impérieusement sur l'opinion, que, vers la fin du siècle dernier, l'antipathie primitive s'était changée en un véritable engouement, qui aboutit, par des voies indirectes, à faire jaillir le genre tout français de l'opéra-comique.

Mais antérieurement et concurremment à cette création bien réelle, l'esprit d'imitation, ce fils direct de l'admiration aveugle, s'imagina qu'il n'y avait qu'à vouloir pour doter la France de l'opéra bouffon à l'italienne. On s'était borné d'abord aux simples traductions des meilleurs ouvrages du genre, comme *la Servante maîtresse, la Bohémienne, le Joueur, Bertholde* et quantité d'autres. Vinrent alors les pastiches français avec placage de musique ultramontaine parodiée. Enfin, nos compositeurs se risquèrent bravement à écrire d'original des opéras bouffons, qui la plupart n'eurent de bouffon que le titre. Il parut même, datée de 1768, une histoire du prétendu opéra bouffon français, où les auteurs ne citent guère que des parodies, des façons de vaudevilles ou des opéras comiques dans la vraie acception du mot. La méprise consistait en ceci, qu'on attribuait la qualité de bouffon à tout ouvrage lyrique dont le sujet avait le caractère gai, spirituel ou badin. Il suffisait qu'il ne pût rentrer dans le genre tragique, héroïque ou pastoral comme l'entendait l'Académie royale de musique.

Chez les Italiens au contraire, l'opera buffa, distinct de l'opéra *semi-seria* et même du *dramma giocoso,* est surtout caractérisé par l'excès du burlesque, par l'exagération du grotesque dans les types, les situations, les costumes, les gestes, le langage, en un mot par le style *caricato,* celui de la charge. Ce n'est pas qu'ils n'y aient admis aussi quelques rôles du genre noble ou tendre, tels que *Paolino* du *Matrimonio segreto.* Mais l'emploi de ces *parte serie* n'était là que comme accessoire, comme repoussoir et dans l'intérêt de la variété. L'essence de l'opera buffa, c'est par-dessus tout la caricature. Aussi voyez les libretti de cette espèce, si différents de ce qu'on a appelé en France la comédie à ariettes, et un peu plus tard l'opéra comique. Quel délire inépuisable d'imagination! Quelle surenchère de farces incroyables, de scènes extravagantes! Quel assaut de grimaces, de facéties, de parades! Invraisemblances, impossibilités, intrigues absurdes, personnages hors nature, violence faite au bon sens, parfois même à la décence, tout est de mise pourvu qu'on rie. Il faut forcer la gaieté, faire rire à tout prix, non pas de ce rire modéré, intelligent, raisonnable, ainsi que le provoque notre opéra comique, mais de ce gros rire bruyant, débraillé, contagieux, de ce rire fou propre aux Méridionaux.

Voilà la fin suprême, la perfection du genre original. Pour arriver à ce but, le librettiste pouvait et devait donc user d'une liberté pleine et entière, d'une licence illimitée. Il avait les coudées franches. Le caractère italien, le génie populaire, ami des choses outrées, des gestes multipliés, du forcé, de l'excentrique, fournissait aisément des types faciles à charger, et s'accommodait au mieux de leur copie ridiculisée. Inutile d'ajouter que le peu d'intérêt apporté par le public à la conduite et à la régularité de la pièce, en tant qu'œuvre scénique, aplanissait encore les difficultés sous les pas du poëte. Mais chez nous, quelle différence!

Façonné de bonne heure aux véritables beautés dramatiques, doué en cette partie d'une délicatesse de goût développée par l'habitude des excellents modèles tragiques et surtout comiques, le public français n'était pas construit pour accepter absolument dans sa libre désinvolture le genre tel quel de l'opera buffa. Lorsque le mérite d'un chef-d'œuvre musical fit courir tout Paris aux Bouffes, le livret ne fut ja-

mais pris que pour une fâcheuse nécessité endurée par tolérance. A part quelques physionomies et situations grotesques qu'ils purent s'approprier, nos poëtes, enchaînés par l'obligation de se renfermer, autant que possible, dans les bornes de la raison, du sens commun, de la vérité, se trouvèrent bien rarement en mesure de fournir à nos compositeurs des situations, des caractères en rapport avec le véritable opera-buffa. Ce n'est pas là d'ailleurs la tendance de notre esprit national, beaucoup plus porté au badinage gracieux, à la pointe aiguisée, aux saillies spirituelles, à la gaieté fine qu'aux parades et au gros sel. Quoiqu'il se soit souvent arrangé de plaisanteries assez grossières sur de petits théâtres, il ne les eût jamais franchement accueillies sur une scène où le goût et la manière tempérée doivent toujours présider. De là, on le comprend, une grande pauvreté de sujets et une plus grande difficulté de traiter avec convenance ceux qui sont abordables. Cependant, nous avons eu, à différentes dates, certains opéra bouffons français bien reçus du public, entre autres *le Tableau parlant*, *l'Irato*, *les Rendez-vous bourgeois*, *Ma tante Aurore*, et plus récemment *l'Eau merveilleuse*, *Gilles* et *le Caïd* en ce moment en vogue. Mais à bien dire, ce ne sont là que des accidents, de rares exceptions dans une longue période de quatre-vingts ans, si fertile au contraire en opéras-comiques de premier ordre.

Du reste, au point de vue dramatique, ces opéras bouffons sont bien loin du véritable opera buffa, si dégagé dans son allure. Préoccupés du besoin de concilier les exigences de notre goût et les folies du genre, les auteurs n'ont réussi qu'à ne satisfaire pleinement à aucune de ces conditions. Il y a dans leur œuvre quelque chose de guindé, de forcé, de laborieux, qui ne porte pas ce cachet d'abandon, de bonhomie, de verve, unique passeport de l'opera buffa. Au point de vue musical, quel que soit le mérite des partitions, quelque esprit vif et brillant que les compositeurs aient répandu dans le tissu de l'orchestre, dans l'expression vocale, les chefs-d'œuvre italiens en ce genre les dépassent incomparablement par l'abondance et l'originalité des idées, par le feu et l'entraînement du style, par cet instinct du burlesque, ce *vis comica*, qui est dans le sang, dans les mœurs, dans le climat. On pourrait presque ramener à l'état de formules les procédés dont nos musiciens se sont servis pour faire de l'opéra bouffon. A part les effets de volubilité syllabique, des points d'orgue plaisamment démesurés, de répétition rapide des mêmes paroles, effets empruntés à l'Ecole italienne, ils ont surtout tiré leurs moyens comiques de l'emploi des ornements vieillots, du trille, des cadences harmoniques surannées, de la tenue vocale indéfiniment prolongée, de l'accentuation des syllabes faibles, et particulièrement de l'*e* muet, des intonations bizarres de la voix lancée par sauts et par bonds d'une extrémité à l'autre de l'échelle, de la parodie ironique du genre noble et des formes sacramentelles du grand opéra : tous moyens purement artificiels, de convention, dépourvus de légèreté, de naturel, de brio, factices comme le plaisir qu'ils procurent.

Convenons cependant qu'il y a souvent bien de l'art et de l'esprit dans les dispositions d'orchestre de quelques-unes de ces partitions; mais ce n'est pas là un attribut exclusif de l'opéra-bouffon. L'opéra-comique se recommande par les mêmes titres; et même cette qualité est beaucoup plus de son domaine. Selon Grétry, qui le raconte à propos du *Tableau parlant*, une prude dit, au souper du duc de Choiseul, qu'on ne pouvait pas entendre cet opéra deux fois, parce que les accompagnements en étaient d'une indécence outrée. N'est-ce pas bien là cette prétention, particulièrement française, des auteurs et des auditeurs qui veulent absolument entendre finesse à tout? N'est-ce pas justement le contre-pied de ce laisser-aller du style et du public italien, qui ne connaît que la spontanéité et ne comprend rien à la recherche? Comment deux peuples si dissemblables de caractère et d'humeur pourraient-ils réussir également dans le même genre? Aussi n'y a-t-il nulle comparaison à faire. Malgré tous ses trésors d'esprit, toutes ses grâces malignes, la musique de nos opéras-bouffons, manquant de chaleur, de vie réelle, sentant l'apprêt, le calcul, le conteur qui se travaille pour faire rire, n'a jamais provoqué les explosions d'hilarité d'un bon opera buffa de Logroscino, de Guglielmi, de Cimarosa, de Piccinni, de Rossini, sans parler de bien d'autres.

Reconnaissons néanmoins, pour être juste, que dans ce genre, si peu en harmonie avec nos idées, les musiciens modernes ont le mieux réussi. A MM. Grisar et Thomas appartient incontestablement la palme du succès, sans que pour cela cette forme exotique ait plus qu'autrefois des racines fortes et vivaces dans nos mœurs, dans notre caractère national. La renaissance de l'opéra-bouffon n'est donc pas un de ces événements féconds qui ouvrent une ère nouvelle, un fait riche d'avenir. C'est une circonstance accidentelle, une fantaisie passagère, heureuse pour le moment, favorisée aussi par cette mobilité parisienne qui demande du nouveau, du nouveau et encore du nouveau. De ce caprice fugitif de la mode, il sera résulté d'agréables ouvrages qu'on reverra toujours avec plaisir; c'est déjà un bénéfice. Mais pour le genre en lui-même, il ne s'acclimatera pas plus franchement qu'autrefois parmi nous. Sans doute nos auteurs feront très bien d'y puiser des scènes détachées, mêlées à nos opéras-comiques, comme ils l'ont fait cent fois, par exemple dans *le Maître de Chapelle*, *le Cheval de bronze*, *Cendrillon*, *etc.* Mais chercher à généraliser des succès d'exception, ce serait une illusion dangereuse. Nos jeunes compositeurs subissent en ce moment l'effet d'un mirage que la réussite de *Gilles* et du *Caïd* rend plus périlleux. Il n'en est pas un qui ne sollicite ou ne rêve un opéra-bouffon, oubliant que de toutes les formes lyriques c'est la plus difficile, parce qu'elle exige une immense variété dans l'invention mélodique, et surtout un foyer toujours actif de brillant, d'ardeur, de légèreté, d'*humour* comique, de gaîté communicative. Grande est votre erreur, pauvres jeunes artistes; prenez garde aux déceptions inévitables. N'allez pas sur un fol espoir forcer votre talent, le détourner de ses voies naturelles, vous battre péniblement les flancs pour aboutir à produire quelque soi-disant bouffonnerie qui arrache au parterre cette question naïve d'un noble seigneur ennuyé de la chasse : *Messieurs, ai-je du plaisir?*

Maurice Bourges.

Théâtre de la Nation (Opéra).

Le Violon du Diable, ballet fantastique en deux actes et six tableaux, de M. Saint-Léon, musique de M. Pugni, décors de MM. Desplechin et Thierry.

(1re représentation, 29 janvier.)

Ce ballet n'est pas du tout de ceux qui se racontent : il est de ceux qui se voient, et, chose infiniment rare, de ceux qui s'entendent. Le hasard a voulu que le même homme fût tout à la fois danseur extraordinaire et violoniste très-remarquable; que ce même homme fût aussi le mari de l'une des premières danseuses de l'Europe; et comme avec tout cela il était impossible qu'il ne fût pas un peu chorégraphe, qu'il ne sût pas l'histoire de Tartini, et qu'il n'eût pas lu les contes d'Hoffmann, il en est résulté un ballet unique dans son genre, si toutefois ce ballet est d'un genre quelconque; ce qu'il y a de positif, c'est qu'il n'est pas du genre ennuyeux.

Le sujet, s'il y a un sujet, c'est l'amour d'un jeune virtuose pour une belle et noble demoiselle. Le virtuose désespère, malgré son talent, d'attirer l'attention de celle qu'il adore. Le diable intervient, sous la forme d'un docteur noir, et lui dit : « Prête-moi ton violon, et je vais te l'accommoder à une sauce » dont pas un luthier ne possède la recette. » En effet, le docteur plonge l'instrument dans une chaudière, où il y jette *la rose*, *qui donne l'amour*, *le laurier*, *qui donne la gloire*, *le serpent*, *qui donne la puissance de la fascination*. Voilà le violon qui se met incontinent à faire des prodiges. La noble demoiselle ne résiste pas à son pouvoir magique; elle se réveille au milieu de la nuit : elle vient écouter de près la mélodie qui l'a charmée de loin; elle se rend à merci et miséricorde.

Alors, le diable, ou le docteur, réclame le prix de ses soins; il a donné une âme au violon, et il veut que le virtuose lui livre la sienne. En bon chrétien, le virtuose refuse. Le violon est brisé. Mais un bon ange, qui se trouve là sous la forme d'un révérend père, ne laisse pas le virtuose dans l'embarras; il lui donne un autre instrument qui vaut celui du diable, et les prodiges continuent. Bref, le virtuose obtient des lettres de noblesse, et le noble père de la noble

demoiselle n'a plus la moindre raison de ne pas la lui octroyer. Pour célébrer dignement les fêtes de l'hymen, le noble virtuose et sa noble épouse représentent devant leur noble famille et leurs nobles amis le divertissement intitulé *les Fleurs animées*, et le ballet se termine par les deux tableaux les plus ravissants qu'il soit humainement et poétiquement possible d'imaginer.

Saint-Léon et Fanny Cerrito s'étaient déjà produits à Paris dans deux cadres différents, *la Fille de marbre* et *la Vivandière*. Cependant nous ne les connaissions pas encore complétement; nous n'avions pas l'idée de tous leurs mérites. Jamais, par exemple, Fanny Cerrito ne s'était montrée aussi gracieuse, aussi séduisante, comme mime. Comme danseuse, elle nous avait accoutumés au suprême degré de l'art; tout ce qu'elle pouvait faire, c'était de s'y maintenir, et elle n'y a pas manqué. Saint-Léon s'est révélé comme musicien, comme violoniste d'un ordre très-distingué. Il avait étudié le violon longtemps avant de songer à la danse. Il appartient à l'école de Paganini par les procédés et aussi par le style. Il reproduit une partie des effets ingénieux trouvés par le maître, coups d'archet bizarres, cordes pincées, sons harmoniques. C'est lui-même qui compose les morceaux qu'il exécute. Il se sert de ses doigts avec autant d'agilité, d'aplomb, de *brio*, que de ses jambes. En un mot, c'est une organisation vraiment exceptionnelle, et si la foule ne se pressait pas à l'Opéra pour y admirer un pareil phénomène, il faudrait que le sentiment de la curiosité fût éteint dans les cœurs parisiens. Or, tous les jours nous avons la preuve du contraire.

Donc *le Violon du Diable* est un ballet qui doit appeler la vogue et la fixer pour quelque temps. Fanny Cerrito et Saint-Léon, des pas délicieux, des ensembles pittoresques, des décors pleins de fraîcheur, le dernier surtout, où l'on voit la rosée se répandre sur les fleurs languissantes et les ranimer à la l'instant même, en voilà plus qu'il n'en faut pour un succès productif en bravos et en argent.

P. S.

PREMIÈRE MATINÉE DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

Les craintes que l'état de choses antimusical dont nous jouissons avait fait concevoir pour l'avenir de la Société des concerts, doivent être aujourd'hui dissipées. Les amateurs se sont disputé les places dans la salle de la rue Bergère avec un empressement au moins égal à celui des années précédentes, et tout est loué pour la saison. Je ne sais même si ce public, en grande partie renouvelé, n'est pas préférable, sous beaucoup de rapports, à celui que la mode contraignait depuis si longtemps à venir s'ennuyer le dimanche au Conservatoire, de deux à cinq heures de l'après-midi. L'attention religieuse, le silence absolu avec lesquels le nouvel auditoire vient d'écouter la symphonie avec chœurs de Beethoven, sembleraient au moins le prouver. Autrefois l'annonce de cet ouvrage était le signal de la fuite pour un grand nombre d'abonnés; on trouvait alors jusqu'à trente loges à vendre, tant ces *dilettanti* avaient d'horreur pour le chef-d'œuvre de Beethoven. Cette fois, au contraire, malgré la symphonie avec chœurs, on a demandé beaucoup plus de loges que la salle n'en contient. Il faut compter, il est vrai, parmi les nouveaux venus, bon nombre de curieux qui, n'ayant point encore pu réussir à s'introduire dans notre unique sanctuaire de l'art musical, ont voulu y entrer quand même, et sans tenir compte du programme annoncé. Peut-être, s'ils osaient, quelques-uns avoueraient-ils maintenant qu'il leur en coûterait de recommencer. Il faut donc les rassurer tout de suite, et leur dire que cette partition terrible, qu'ils ont si honorablement subie dimanche dernier, n'étant jamais exécutée au Conservatoire qu'une fois par an, ils n'ont en conséquence plus rien à redouter d'elle pour cette saison, et que les programmes futurs leur paraîtront, à coup sûr, d'une digestion plus facile.

Le célèbre orchestre que dirige maintenant M. Girard, a tenu à faire sa rentrée d'un façon brillante; il s'y est préparé par de nombreuses et minutieuses répétitions. Chacun des artistes était animé de ce zèle ardent qui, réuni au talent, opère des miracles. Et un miracle s'est opéré, celui d'une exécution irréprochable et louable en tout point, d'une composition dont les difficultés sont continuelles et effrayantes, de la 9e symphonie de Beethoven. Jamais plus de grandeur triste, plus de sombre énergie n'avaient éclaté dans l'exécution du premier morceau, en rémineur; le scherzo, dans lequel la moindre distraction d'une partie de l'orchestre, ou même d'un seul musicien, du timballier par exemple, pourrait amener une catastrophe, ne fut jamais enlevé avec plus de prestesse, je dois même dire avec autant de vivacité, le mouvement pris par Habeneck m'ayant toujours paru un peu lourd. La modulation de l'allegretto à deux temps, introduit épisodiquement dans ce scherzo, a fait naître des exclamations de ravissement comme autrefois; mais jamais, jusqu'à cette dernière épreuve, nous n'avions vu des manifestations semblables accueillir la grande phrase que chantent les violons dans l'adagio. Elle a enfin été sentie, cette incomparable mélodie, et sentie très-vivement. Quel monde qu'un tel adagio! dans quelle mer de pensées et de sentiments il nous plonge! à quelles méditations sublimes l'auteur semble là se livrer! On ne sait à quel ordre de sensations et d'idées rattacher ce qu'on éprouve, mais on sent un frémissement d'orgueil à suivre le vol de ce génie prodigieux; l'âme s'élève et s'agrandit en obéissant au souffle de son inspiration surhumaine. C'est en de pareils instants qu'on se dit avec conviction : « Quel bonheur de vivre pour connaître le beau! » Oh! je plains sincèrement les gens qui, soit par l'effet d'un parti pris scolastique, soit par frivolité d'esprit ou insuffisance d'organisation, restent froids en écoutant cette œuvre inouïe. Il leur manque un sens, plusieurs sens peut-être; le ciel de l'art est pour eux fermé.

Quand je parle des préventions scolastiques à propos de cet adagio, c'est qu'en effet sa forme, son plan, ses proportions démesurées, peuvent les faire naître; c'est un morceau pour ainsi dire double, et qui renferme deux thèmes principaux entièrement indépendants l'un de l'autre, la loi de l'*unité* y est évidemment violée. Tant pis pour la loi!.....

Le chœur, composé de trente-deux femmes et de soixante hommes environ, a fait de louables efforts pour s'élever au niveau de l'orchestre; mais les voix, écrites dans un diapason constamment haut, ont aussi de fâcheuses syllabes à prononcer sur les notes les plus aiguës; les chanteurs sont en outre placés d'une façon désavantageuse; une partie du chœur, assise au centre de la scène, enfouie sous une forêt de pupitres, est obligée de chanter en quelque sorte entre les jambes des violonistes qui les entourent; et les soprani, ne voyant pas le chef d'orchestre placé immédiatement derrière eux, manquent nécessairement d'assurance dans les entrées qui exigeraient le plus de précision et le plus énergique ensemble. Cette disposition des ténors et des soprani, placés devant le chef d'orchestre et lui tournant le dos, sera bonne sans doute quand les temps prédits par Fourier seront venus, quand l'espèce humaine perfectionnée aura acquis enfin au bas des reins une queue, ornée à son extrémité d'un œil puissant et magnifique; alors toutes les queues voyantes de ces dames, dirigée svers le chef d'orchestre, pourront sans gêne et sans efforts apercevoir ses moindres mouvements. Pour le temps présent, à notre époque d'imperfection morale et physique, les choristes, non plus que les autres créatures humaines, n'ayant d'yeux qu'au visage, il est de toute impossibilité qu'un tel arrangement n'amène pas de fâcheux résultats. Mon observation n'est pas nouvelle; on l'a faite souvent et on l'a répétée inutilement depuis quelques dix ans; résignons-nous donc et prenons les deux yeux *de devant* de nos choristes en patience, jusqu'au moment peu éloigné, il faut l'espérer, où armés d'une queue ils auront tous un œil au.... bout de ce nouvel organe.

Les quatre parties vocales, qui, dans la partition de Beethoven, dialoguent en quatuor solo avec le chœur, étaient chantées par Mlle Meyer (soprano), Mlle Printemps (contralto), M. Jourdan (ténor), M. Bussine (basse). Dire que les quatre jeunes artistes n'ont rien laissé à désirer dans l'exécution de ce diabolique quatuor serait mentir inutilement; il y avait au Conservatoire douze cents personnes qui les ont parfaitement entendus. Il est malheureusement vrai que, pour vaincre ces énormes difficultés, il faut des talents de premier ordre; et c'est justement à ceux-là qu'il est inutile de s'adresser; leur amour-propre ne trouvant pas son compte à cette tâche ingrate, ils refusent ordinairement, en France du moins, de s'en charger. Cet exemple

n'est pas le seul de l'inconvénient qu'il y a à laisser aux chanteurs la liberté dont ils jouissent. Il faudrait qu'un règlement absolu et irrésistible, une loi des beaux-arts, obligeât les exécutants de toute espèce, dans certaines occasions désignées, à se charger de tout ce à quoi leur genre de talent les rend propres; et si, contraints de la sorte à prendre part à l'exécution des chefs-d'œuvre, ils s'y comportaient froidement, s'ils manifestaient leur mécontentement ou leur dégoût d'une façon quelconque, un emprisonnement au pain et à l'eau, pendant trois mois, devrait leur rendre tout l'enthousiasme et toute la verve nécessaires. De même pour faire disparaître chez les chanteurs certain défaut de justesse; le moyen est infaillible. Comme évidemment ceux qui chantent trop bas se corrigeraient, s'ils voulaient fortement s'en donner la peine, en émettant le son avec plus d'attention et d'énergie, il n'y aurait qu'à les prévenir au moment de leur entrée en scène, et leur dire, mais poliment et sans mauvaise humeur : Monsieur, ou madame, ou mademoiselle, vous pouvez chanter juste, nous le savons; en conséquence, on va vous écouter attentivement, et chacune de vos notes qui sortira en-dessous du diapason vous vaudra ce soir une correction désagréable : autant de sons trop bas, autant de coups de bâton. Ils chanteraient juste.... tous. Mais pour ceux qui chantent *trop haut*, me direz-vous, comment s'y prendre? — Ma foi, à cet affreux défaut de conformation, je vous avouerai que je ne connais pas de remède, et je crois même, pour les virtuoses qui en sont affligés et nous en affligent, que plus on les battrait, plus haut ils crieraient. J'y réfléchirai. Ah! tout n'est pas roses pour les amis de la musique dans ce qu'on appelle les pays libres!

A sujet du concert que ces théories, hélas! trop inapplicables dans notre malheureux pays, m'ont fait oublier un instant, je n'ai plus à dire que ceci : l'ouverture de *la Flûte magique* avait ouvert la séance et donné un bel échantillon des rares qualités de cet orchestre merveilleux; une douce, mélancolique et ancienne romance de Martini (dit Martini) : « Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, » lui a succédé. Le chœur a dit ce morceau avec une entente parfaite de l'emploi de la mezza voce : c'était délicieux. Mais pour le solo! Mlle Grimm!... Ah! mon Dieu! ah! mon Dieu! ah! mon Dieu! comme dit en crescendo, ce scélérat de Jacques Ferrand dans les *Mystères de Paris*, de quoi pourrait-on bien la menacer pour la forcer à prendre le timbre doux et à ne pas chanter à pleine voix, ainsi qu'un air de *la Favorite*, cette douce rêverie pastorale? Si on la menaçait de lui faire chanter le soprano dans le quatuor de la symphonie de Beethoven?.... Je parie que la voix lui manquerait immédiatement.

La première partie de cette belle séance s'est terminée par un solo de hautbois, dans lequel M. Verroust a déployé toutes les éminentes qualités de son, de nuances, de style et de mécanisme que nous lui connaissions, et qui lui ont valu le plus brillant succès.

H. BERLIOZ.

CONCERTS.

La *Société philharmonique de Paris* a donné un nouveau concert pour constater la 24e année de son existence. Le titre générique de cette association de jeunes amateurs annonce qu'elle s'est consacrée au culte de l'harmonie; et la mélodie, mélodie banale sous le titre de romances et chansonnettes, y prend trop de place dans ses séances. Les jolies dames ou demoiselles qui viennent faire des gentillesses pantomimiques devant l'auditoire en disant ces bagatelles plus commerciales que musicales, implantent trop, là, le goût de ces choses qui ne sont pas assez artistiques, même parmi cet auditoire de la moyenne propriété. Le chef intelligent de cette société, M. Loiseau, y fait cependant exécuter souvent de bonne musique à grand orchestre, et notamment les meilleures ouvertures de nos modernes opéras. Celle de *Charles VI* a été dite, dernièrement, avec beaucoup d'ensemble, de verve et de chaleur. Nous avons même distingué une fantaisie pour quatre violons principaux, avec accompagnement de piano, exécutée aussi avec non moins d'ensemble, de style et de *brio*, par quatre jeunes violonistes, élèves du Conservatoire. La forme de ce morceau n'est pas sans originalité, et il a fait généralement plaisir à l'auditoire, qui semble ne pas demander mieux que d'entendre et d'applaudir de bonnes choses.

— L'événement musical de la saison, la lionne du moment est, bien entendu, Teresa Milanollo. Le concert que cette charmante virtuose a donné samedi, 13 de ce mois, dans la nouvelle salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, avait attiré bon nombre d'auditeurs, amateurs, connaisseurs et appréciateurs de ce talent exceptionnel. Ce qu'il y a de singulier dans ce talent, c'est qu'il est sage, chaleureux, mais contenu, digne, consciencieux, et qu'il ne se livre qu'avec une certaine mesure aux excentricités de l'école paganinienne. Les premières et les deux plus belles qualités du talent de Teresa Milanollo sur le violon, c'est qu'elle possède un beau son et joue avec une justesse irréprochable; elle impressionne profondément son auditoire par la vibration non exagérée de son archet.

La séance s'est ouverte par le dixième quatuor de Beethoven pour deux violons, alto et violoncelle, exécuté par la bénéficiaire, MM. Mas, Casimir Ney et Vaslin. Pour se livrer devant un auditoire à cette délicieuse conversation musicale qu'on appelle un quatuor de Beethoven, pour la diriger, en faire apprécier, saillir tous les traits, les caprices, la fantaisie, la puissance, ce n'est pas trop d'être un homme, un artiste, un virtuose doué d'un profond sens musical. Il faut que l'exécutant s'associe à la vigueur de la pensée, originale et quelquefois bizarre, de ce poëte fantaisiste qui avait nom Beethoven; et cela n'est pas facile, et cela même est impossible pour beaucoup d'excellents musiciens. Mlle Milanollo a joué la musique de Beethoven comme jamais une personne de son sexe et de son âge ne l'a interprétée sur le violon. Elle a dit le trio intitulé : *la Sérénade*, du même auteur, avec une grâce ce parfaite, que la suavité mélancolique de l'alto de M. Casimir et le charme du violoncelle de M. Vaslin ont encadrée d'une délicieuse façon, de M. Vaslin, artiste d'un talent supérieur, mais modeste jusqu'à la timidité exagérée, et qui devrait se produire plus souvent.

Mlle Uccelli, que le programme désignait sous le nom de Mlle Anelli, a chanté un air de Stradella, compositeur du XVIIe siècle, que le même programme, toujours menteur comme ces sortes de manifestes artistiques ou politiques, attribuait à M. Flotow. Mlle Méquillet s'est distinguée par son beau style dans un morceau de Rossini. Mlle Naldi, qui n'est pas, que nous sachions, la sœur de Mme la comtesse de Sparre, a chanté aussi d'une manière agréable, mais pas toujours juste, pour l'être un peu à son égard.

Les Souvenirs de Grétry, la délicieuse fantaisie de M. Léonard, a été de nouveau exécutée par Teresa Milanollo, avec son charme accoutumé. C'est quelque chose de ravissant que ce tableau dramatique et musical qui nous évoque tout l'opéra de *Richard Cœur-de-Lion* par l'archet de cette jeune fille, par cet archet qui se transforme en baguette magique de fée, nous faisant apparaître, chanter le jeune pâtre Antonio, Laurette, le roi Richard et son ami Blondel dans leur physionomie gothique, naïve, et leur héroïque amitié. La splendide mélodie de la romance : *Une fièvre brûlante*, impressionne, là, plus profondément par l'archet de Teresa, que chantée au théâtre avec toutes les ressources, tous les prestiges de l'art dramatique réunis.

Dans un duo concertant pour deux violons, composé ou arrangé par Mlle Milanollo, sur des motifs de M. Auber, M. Cuvillon, l'un de nos meilleurs violonistes, s'est distingué, s'est fait applaudir près de la jeune virtuose. Accepter la mission de jouer ce morceau qu'exécutaient les deux sœurs, c'était pour M. Cuvillon assumer une grande responsabilité. Il ne fallait pas chercher à surpasser sa partner par la force, l'éclat du jeu, comme il aurait été d'une puérile et maladroite galanterie de s'éclipser soi-même devant cet astre musical. M. Cuvillon ne s'est posé ni en rival, ni en vaincu; il s'est montré l'égal de la jeune violoniste, et c'est le plus bel éloge qu'on puisse lui adresser.

Rendue à son individualité, Mlle Milanollo a terminé le concert par une fantaisie sur *le Pirate*, d'Ernst. Dans ce morceau, d'ailleurs bien

composé, la bénéficiaire s'est montrée parfaite dans l'art de jouer du violon ; elle a tiré de cet instrument des effets délicieux; elle a été d'une puissance extraordinaire sur la quatrième corde; elle a fait le trille brisé de la façon la plus nette et la plus brillante ; ses doubles octaves ont été d'une justesse irréprochable; ses sons harmoniques sonores et tous parlants. Son archet, bien attaché à la corde, lui donne de l'ampleur dans la mélodie ; elle chante avec autant de noblesse que de sensibilité, avec autant de douceur que d'éclat.

— M. Antonin Guillot est un professeur de chant qui a publié de bons exercices de vocalisation pour voix de ténor, dédiés à Ponchard, son maître. Depuis quelques années, M. Guillot s'était consacré à l'enseignement de la musique d'ensemble, à former de bons choristes, partie de l'art musical beaucoup trop négligée dans les concerts et même sur nos scènes lyriques. La bonne exécution de cette musique, dont il résulte de si beaux effets, était réservée à la haute fashion musicale, dirigée, sous le dernier gouvernement, par M. le prince de la Moskowa, qui semble avoir donné, on le regrette, sa démission de prince-artiste pour se faire postulant, législateur et diplomate, titres qui ne valent pas, selon beaucoup de gens, ceux de fondateur et conservateur de la société de la musique religieuse et classique en France. M. Antonin Guillot a donné une soirée musicale, chez lui, la semaine dernière, dans laquelle on a dit d'excellente musique en ce genre, fort bien exécutée. On ne peut que l'engager a donner à ces intéressantes réunions l'utile véhicule de la régularité.

M. Antonin Guillot a fait comme le prince de la Moskowa ; il n'a pas continué sa route dans le domaine de la musique d'ensemble, et, cette année, il s'est produit comme compositeur de mélodies sentimentales et riantes. Son *Chant du Retour* avec chœur, *Voilà mes conditions*, et *Je souffrirai tout bas* — il serait peut-être plus exactement français de dire : Je me plaindrai tout bas — sont des chants bien sentis et qui ont vivement impressionné l'auditoire, fort bien dits qu'ils ont été par Ponchard et l'auteur.

— Au nombre de toutes les aristocraties qu'on attaque et qu'on croit détruire, il faut compter aussi celle des enfants supérieurs, merveilleux. Ce privilége ne tombera pas plus que l'aristocratie du talent; et l'on peut citer comme un fameux aristocrate en ce genre, le jeune Saint-Saëns, le pianiste merveille, l'élève de M. Stamaty. Il a donné hier, chez lui, comme un prince de l'art musical, une matinée à de belles dames qui ont admiré, applaudi le petit bonhomme grand artiste, comme un vrai virtuose, qu'il est déjà.

— Que Paris soit en monarchie ou en république, il lui faut du luxe, des plaisirs. Son état normal, en cette saison, est celui d'une ville livrée à la joie, aux concerts, aux bals. Les actionnaires du Jardin-d'Hiver ayant compris cela, ont offert à la population parisienne de toutes les classes et de toutes les opinions, qui, ainsi que l'ancien traître du mélodrame, dissimulent quand il s'agit de s'amuser, une fête de nuit, un concert-bal qui avait réuni dans ce lieu magique, *illuminato à giorno* par mille bougies, environ cinq mille spectateurs, auditeurs et danseurs; et cependant le billet pour assister à cette solennité musicale, chorégraphique et de charité, car les actrices des premiers théâtres de Paris avaient bien voulu se charger de faire une quête en faveur des indigents, se payait dix francs au bureau. Cela n'a pas retenu les amateurs de la musique vocale, instrumentale, cuivrée, ceux de la danse, de la bienfaisance et des jolies femmes. Ce *rout* était prestigieux de lumières, de diamants, de fleurs et d'entrain, et de parfums exotiques; et la tiède atmosphère de ce palais fragile, enchanté, disposait chacun à la bienveillance, à la fraternité. Comment voulez-vous d'ailleurs ne pas oublier les positives et tristes préoccupations qui assiègent l'existence, lorsque vous entendez Mme Dorus-Gras, Dorus son frère, Alard, Mmes Iweins-d'Hennin, Potier, Lefébure-Wely, Ponchard, Géraldy, Triébert, Jancourt, chanter de leurs voix, de leurs instruments, et dire et peindre toutes les impressions, toutes les douleurs comme toutes les joies de la vie ?

Ces prodiges des arts rassemblés dans un seul lieu sont-ils le complément de la perfectibilité sociale, ou les derniers signes d'une civilisation avancée, semblable à celle des Assyriens, signes précurseurs de la destruction d'une moderne Babylone? Qui sait? Que si l'on nous disait : Il y a dans tout cela un sujet de drame poétique, musical et grandiose, nous pourrions répondre : nous le connaissons, il est fait.

Henri BLANCHARD.

Revue musicale de Londres.

17 janvier.

Opéra-comique. — Théâtres italiens. — Concerts. — M. Braham. — A. Billet. — Benedict.

Il y a eu depuis quinze jours complète stagnation dans les affaires musicales et théâtrales; c'est tous les ans ainsi à pareille époque, et la saison ne commence, à proprement parler, qu'au milieu de janvier; elle est ordinairement inaugurée par le Théâtre-Français. M. Mitchell, désireux de varier les plaisirs de ses abonnés, qui jusqu'à présent n'ont eu que le drame, la comédie et le vaudeville, leur présente cette année un opéra-comique. La jolie petite salle St-James était lundi pleine comme un œuf; *le Maître de chapelle*, de Paër, servant de pièce d'introduction; mais ce charmant ouvrage a été tellement coupé qu'on avait de la peine à le reconnaître. Passons donc là-dessus, et constatons le succès du *Domino noir*, dans lequel Mlle Charton a déployé une déclamation pure, une vocalisation parfaite et cette expression remarquable, qui lui ont déjà assigné une belle place parmi les cantatrices d'opéra-comique. Sa voix est fort belle; elle chante avec beaucoup de goût, et joue en excellente comédienne. Couderc, dans le rôle d'Horace, a parfaitement conservé son ancienne réputation; l'orchestre, sous la direction de M. Hanssens père, de Bruxelles, fonctionnait avec ensemble et délicatesse, et le public a paru très satisfait.

La grande question du jour est l'ouverture des deux théâtres italiens. Les directeurs n'ayant point encore publié de programme, et les bruits qui circulent étant si contradictoires, je crois devoir m'abstenir de toute communication. Ce qui paraît certain pourtant, c'est que Jenny Lind chantera encore cette saison. Mais quel sera le rôle nouveau qu'elle essaiera? Voilà ce que personne ne sait. Il est pourtant probable que la célèbre cantatrice sera fatiguée des quatre rôles qu'elle chante depuis deux saisons.

Les concerts du mercredi continuent à fixer la vogue. Vivier y a fait ses adieux la semaine passée au public, qui lui a témoigné la plus vive sympathie, ce qui pourra bien engager l'entrepreneur à lui demander quelques soirées de plus; car M. Stammers entend très bien ses affaires. C'est ainsi qu'il a su faire une belle recette avec le nom de Braham, le vétéran des ténors anglais. Rien n'égale la popularité de cet artiste, aujourd'hui âgé de 76 ans. Braham est d'une taille petite, mais robuste; il est vif comme un homme de vingt ans, et a conservé cette fraîcheur d'imagination qui est souvent le privilége des artistes avancés dans l'âge. Son apparition aux concerts d'Exeter-Hall a provoqué un immense enthousiasme, surtout dans le duo qu'il a chanté avec Sims-Reeves, le jeune et déjà célèbre ténor, qui chante à chacun des concerts du mercredi. Le nombre de ces soirées a été d'abord fixé à quinze; mais, encouragé par le succès, l'entrepreneur en annonce huit de plus. Ces concerts pourront bien faire du tort aux concerts-monstres de la belle saison.

Londres est déjà très animé, et parfois on se croit à Paris, tant on entend parler français dans les rues, les salles de concerts et les théâtres. C'est qu'il y a ici toute une colonie d'artistes et surtout de peintres français. Dubuffe, Alfred de Dreux, Bouqué, l'excellent graveur Maroy, Gavarni et Mlle Fanny Gallandat, dont les charmants portraits au pastel obtiennent ici autant de succès qu'à Paris, sont les plus occupés. Parmi les artistes musiciens, je dois citer M. Alexandre Billet, connu des lecteurs de la *Gazette* par ses concerts à Paris. Il s'est fixé à Londres, et débutera très probablement à l'un des premiers concerts de la Société philharmonique. Son jeu, si brillant et si net, plaira beaucoup, j'en suis sûr, ainsi que ses compositions, dont plusieurs vont être publiées par Wessel. — Mlle Lind poursuit ses œuvres de bienfaisance. Après avoir chanté à Manchester, Birmingham, Liverpool, elle ira prochainement à Norwich et Worcester, pour y donner de grands concerts de charité. Benedict, qui a dernièrement dirigé d'une manière si admirable l'Oratorio de Mendelssohn à Exeter-Hall, est engagé à diriger ces concerts, ainsi que l'exécution d'*Elie*, qui aura lieu, à Manchester, le 6 février. Cet excellent artiste, dont l'opéra « *le Vieux de la Montagne* » obtient de si grands succès en Allemagne, est sur le point de publier une méthode de piano qui paraît basée sur des principes tout nouveaux.

Henri PANOFKA.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, au théâtre de la Nation, seconde représentation du *Violon du Diable*.

*** Il n'est plus permis d'élever aucun doute sur l'époque de la première représentation du *Prophète*. Nous sommes en mesure d'annoncer positivement que ce grand ouvrage sera donné au commencement du mois d'avril prochain, ainsi que le porte le traité. Pour répondre à ceux qui s'étonnent qu'on ne le représente pas plus tôt, il suffit de rappeler que les circonstances ne l'ont pas permis, et que les répétitions sérieuses n'ont pu commencer que lorsque tous les artistes étaient arrivés à Paris. D'ailleurs Mme Castellan, qui remplit l'un des principaux rôles, étant obligée de terminer la saison du Théâtre-Italien, ne sera libre, par conséquent, qu'à la fin du mois de mars.

*** C'est Barbot qui a chanté, mardi dernier, le rôle de Masaniello dans la *Muette*. Ce jeune artiste mérite des encouragements.

*** Dans la représentation de *la Favorite*, donnée mercredi, Duprez a eu des moments admirables. Dans l'un des plus beaux, un spectateur s'est permis de siffler; on l'a mis à la porte.

*** Mme Delagrange ne doit plus reparaître sur la scène avant que sa position ait cessé d'être intéressante.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, au théâtre Italien, *la Cenerentola*.

*** Enfin, malgré des difficultés sans nombre, le Théâtre-Italien a rouvert mardi dernier, sous la direction de Ronconi. Le courageux artiste a triomphé de tous les obstacles. Il nous a rendu Lablache, Alboni, qui ont reparu dans *la Cenerentola*, l'un des plus charmants ouvrages de Rossini, son dernier adieu à l'inspiration bouffonne. Ronconi lui-même nous est revenu, comme acteur et chanteur, dans le rôle de Dandini. Bordas, qui remplissait celui de Ramiro, était un peu enrhumé le premier jour. L'effet général n'en a pas moins été excellent et de bon augure pour les représentations suivantes. L'Alboni n'a rien perdu de sa voix et de sa vocalisation extraordinaire. Dans l'entr'acte, elle a chanté en français un morceau en l'honneur de la France : c'est une politesse dont il faut lui savoir gré. Bientôt nous reverrons aussi Mme Castellan, qui peut compter sur une réception brillante.

*** L'Opéra-Comique jouit toujours d'une prospérité sans exemple. Le succès de vogue du *Val d'Andorre* se consolide et s'augmente en se prolongeant. Cet admirable et charmant ouvrage en était, hier samedi, à sa trente-troisième représentation, et l'empressement du public est encore plus vif que dans les premiers jours.

*** On a repris cette semaine une des plus jolies pièces de l'ancien répertoire, *Maison à vendre*. Ponchard fils et Bussine y jouent les rôles créés par Ellevion et Martin. Melle Meyer y remplit celui de Lise. Cette jeune personne avait déjà remplacé Melle Darcier dans *le Muletier*. Elle a une voix charmante, et ses progrès se remarquent de jour en jour.

*** On monte *les Mousquetaires de la Reine* à Douai et à Grenoble, pour l'armée des Alpes, cantonnée autour de cette dernière ville.

*** Henri, qui remplit les fonctions de régisseur à l'Opéra-Comique, doit prendre sa retraite au mois de mars pour cause de santé. Il sera remplacé par Ernest Mocker, qui est déjà entré officieusement en exercice. C'est un choix excellent qu'a fait M. Perrin.

*** Les débats entre les théâtres de Paris et la Régie des hospices, pour la perception du droit des indigents, ne sont pas terminés. En attendant, les directeurs viennent de prendre la résolution suivante : « Afin d'éviter des saisies » et un scandale dont les directeurs des théâtres de Paris ne veulent pas accep- » ter la responsabilité, ils ont décidé de se soumettre, mais seulement comme » contraints et forcés, à la perception de 5 p. 100 exigée, au nom des hospices, » pour le mois de janvier 1849, mais sous toutes réserves d'une protestation » auprès de qui de droit, et d'un appel à l'opinion publique, qui sera mise à » même d'apprécier l'insuffisance des recettes théâtrales du dernier trimestre » de 1848 et de la première quinzaine de janvier 1849. »

*** Géraldy est de retour de Caen, où il a obtenu un immense succès en chantant la grande scène de *Charles VI* et la romance du Chevrier du *Val d'Andorre*, dans deux concerts au profit des pauvres.

*** Après ses brillants concerts à La Haye et à Rotterdam, Prudent vient d'obtenir un succès éclatant à Amsterdam. Son premier concert dans cette ville a eu lieu au Théâtre-Français, où la salle était comble; sa belle *fantaisie des Huguenots* a produit un effet immense. Rappelé par la salle entière après l'exécution de ce morceau, Prudent a dû revenir sur le théâtre au bruit des salves d'applaudissements dix fois répétés. *La Séguidille* bissée est venue couronner l'effet de cette soirée. Après le concert, l'orchestre s'est spontanément rendu sous les fenêtres du grand pianiste, suivi de plus de 1500 personnes sortant du théâtre ou attirées par la nouveauté de cette ovation.

*** C'est aujourd'hui que doit avoir lieu le premier concert de *l'Union musicale*, dans la salle de la Chaussée-d'Antin.

*** Le préfet de la Seine, M. Berger, a donné lundi dernier un bal magnifique. Tous les salons anciens et nouveaux de l'Hôtel-de-Ville étaient remplis. Les danses avaient lieu dans deux vastes galeries, avec deux orchestres différents. Les invitations s'étaient élevées, dit-on, au chiffre de 4,000.

*** Nous avons souvent déploré la situation des artistes de province. Les souffrances qu'ils éprouvent justifient leur impatience et même leur injustice. Une pétition vient d'être adressée par quelques-uns d'entre eux au ministre de l'intérieur. Elle a pour but de demander une organisation qui leur assure du travail et les préserve de la misère. Malheureusement, la réponse est trop facile à prévoir. L'Etat ne saurait se faire directeur de tous les théâtres de France et les entretenir à ses frais. La protection qu'il doit à l'art et aux artistes ne va pas jusque là. Ce n'est pas à une époque où toutes les classes se plaignent de l'excès des impôts qu'un ministre pourrait, par simple voie d'ordonnance, frapper les villes d'une nouvelle charge, en leur enjoignant d'exploiter les théâtres à leurs dépens. Il nous en coûte d'enlever à de pauvres artistes une illusion dont ils se flattent, mais notre devoir est de leur dire que c'est une illusion.

*** Voici deux faits curieux à mettre en regard, comme exemples d'intolérance en sens parfaitement contraire. Le premier fait vient de se passer à Cheltenham, en Angleterre. Plusieurs jeunes gens des meilleures familles de la ville se proposant de donner une représentation théâtrale au bénéfice de l'hôpital, en avaient fait publier le programme dans les journaux. Aussitôt le révérend Ferry Close, l'un des premiers pasteurs de la cathédrale, écrivit aux directeurs de l'hôpital une lettre dans laquelle, après avoir sévèrement blâmé les jeux scéniques en général, il leur déclarait que, s'ils permettaient que la représentation eût lieu et qu'ils en acceptassent le produit, il cesserait de visiter les malades, ne prononcerait plus aucun sermon pour exhorter les fidèles à venir au secours de cet établissement; terrible menace, mais qui, heureusement, n'eut pas d'effet! Tous les billets de la représentation furent achetés beaucoup au-dessus des prix fixés, et dans le nombreux public qui se pressait au spectacle, on remarquait tous les magistrats et les autres notabilités de Cheltenham, et même deux ecclésiastiques des communes voisines. On s'amusa donc à Cheltenham, et on fit une bonne œuvre, malgré le révérend! Le second fait nous arrive d'Italie. Le gouverneur de Mantoue a d'autres idées : il exige impérieusement qu'on s'amuse et qu'on aille au spectacle. Il ne plaisante pas sur cet article, et en conséquence il a fait publier un commandement ainsi conçu : « Avis de l'autorité. A cette époque de carnaval, l'ouverture du théâtre paraît opportune à l'effet de distraire les esprits, d'autant mieux que le public, à cette même époque de l'année, est habitué à ces divertissements. En conséquence, la délégation impériale et royale devra se concerter avec la municipalité pour mettre en scène un opéra le plus tôt possible. Tous les propriétaires de loges seront tenus de payer leur abonnement, et si le prix d'entrée ne suffisait pas pour l'entreprise, il sera payé un excédant. En effet, si par une coupable obstination politique, la population ne veut pas fréquenter le théâtre, on ne verra en cela qu'une démonstration tacite de mauvaise disposition, méritant réprobation et châtiment. » Il est clair que M. le gouverneur de Mantoue descend en droite ligne du grand Schabaham, qui disait à son peuple: « Ainsi donc, il est censé que nous sommes ici pour nous amuser ; en conséquence, je déclare que le premier qui ne s'amusera pas sera empalé tout de suite. » L'histoire ne nous apprend pas encore si l'allégresse générale et le payement spontané de la location des loges, avec ou sans supplément, ont répondu aux intentions énergiques de l'habile gouverneur. Comme ce profond politique entend l'art de faire prospérer les théâtres! On a bien raison en France de se plaindre du gouvernement et de la commission.

*** Le tribunal du banc de la reine avait, comme on sait, condamné Jenny Lind à payer à M. Bunn une indemnité de 2,500 liv. st. (62,500 fr.), et la célèbre cantatrice avait interjeté appel de cette décision par le moyen d'un *writ of error*. Cette affaire vient de se terminer par une transaction. M. Bunn a accepté l'offre que Mlle Lind lui avait faite primitivement de lui payer 2,000 liv. st. (50,000), et cette somme a déjà été versée entre les mains de M. Bunn.

*** Voici le programme du concert qui devait être donné aujourd'hui dimanche dans la salle de Herz par Teresa Milanollo, et qui est remis à samedi prochain 27 janvier. — 1re partie : 1° *Sérénade*, de Beethoven, exécutée par Mlle Teresa Milanollo, MM. Casimir Ney, Vaslin (redemandée);

2° *Air,* de Rossini, chanté par Mlle Naldi; 3° *Grand adagio religioso* et *rondo* brillant, de Bériot, exécuté par Mlle Teresa Milanollo; 4° *Air de la Juive,* d'Halévy, chanté par Mlle Dannhauser. — 2e partie : 1° *Romances,* de L. Puget, chantées par Mlle Naldi; 2° *Souvenirs de Grétry,* fantaisie, de Léonard, exécutée par Mlle Teresa Milanollo (redemandée); 3° *Romance du Val d'Andorre,* d'Halévy, chantée par Mlle Dannhauser; 4° *Fantaisie, Caprice,* de Vieuxtemps, exécuté par Mlle Teresa Milanollo. — Le piano sera tenu par M. Joignant. — On commencera à deux heures précises.

*** Il y avait foule au 2e concert de la Société philharmonique. Dans la partie vocale, le public a vivement applaudi le duo de *Robert-le-Diable,* parfaitement chanté par MM. Depassio et Sujol; l'air de *Charles VI,* par Mlle Nantier, jeune élève du Conservatoire, a produit le plus grand effet. Dans la partie instrumentale, la symphonie pour quatre violons a été parfaitement exécutée par MM. Portéhaut, Garçin, Deledique et Blanc, tous lauréats de notre école nationale; elle fait le plus grand honneur au compositeur, dont le programme taisait le nom. M. Garimont, dans un solo de hautbois, et M. Gunzelman, dans un solo de piano, ont provoqué d'unanimes applaudissements. L'orchestre, dirigé par M. Loiseau, a exécuté avec beaucoup de vigueur et d'ensemble l'ouverture de *Charles VI;* Mlle Siona Lévi, jeune élève de M. Provost, a déclamé la scène de *Jeanne d'Arc :* trois salves d'applaudissements ont dû lui prouver que de grands succès l'attendent au théâtre.

*** Le doyen des artistes dramatiques, Ramond, vient de mourir à Moulins. Il était âgé de 77 ans et avait consacré 67 ans à l'exercice de son art. Ramond a tenu avec talent l'emploi de Trial, Laruette : il jouait aussi dans le vaudeville et la comédie. C'était un excellent homme, fort estimé, et qui a laissé d'honorables souvenirs comme administrateur et régisseur à Genève, Brest, Metz, Besançon et Nancy.

Chronique départementale.

*** *Metz.* — Le séjour de Barroilhet dans cette ville fait une sensation des plus vives. On l'applaudit surtout avec enthousiasme dans le rôle de *Charles VI,* sa plus belle création dramatique.

*** *Rouen, 16 janvier.* — Bettini et Mme Widemann ont produit ici un grand effet, le chanteur dans *Robert-le-Diable,* la cantatrice dans *la Favorite, la Reine de Chypre, Charles VI.*

*** *Dijon.* — *Charles VI* a fait un miracle : on a refusé du monde aux bureaux du théâtre. Mlle Moisson chantait le rôle d'Odette. Il est à regretter qu'elle abuse un peu de la puissance de sa voix.

*** *Lyon, 12 janvier.* — Mme Steiner-Beaucé, sœur de Mme Ugalde-Beaucé, a fait deux débuts heureux dans *la Favorite* et dans *Charles VI.*

*** *Havre, 14 janvier.* — Poultier remplit la salle avec *la Juive :* la recette s'est élevée à plus de 2,000 fr.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles.* — La troupe italienne montre une activité rare. Après avoir rassemblé à grand'peine les éléments épars d'un bon orchestre, elle est parvenue à monter rapidement les meilleures pièces de son répertoire. Aussi après avoir organisé en deux mois l'*Italienne à Alger, Lucrezia Borgia, Gemma di Vergy, Lucia di Lammermoor, Ernani* et *Don Pasquale,* elle s'apprête à faire passer en peu de jours *Romeo et Juliette, la Favorite* et *les Puritains.*

*** *Berlin.* — Au théâtre *Kœnigstadt : « Don Pasquale,* » de Donizetti, avec la signora Fodor (Norina), le signor Labocetta (Ernesto), et le signor Catalano (don Pasquale). La signora Fodor a, comme toujours, chanté d'une manière ravissante; le jeu de la grande cantatrice n'a pas été aussi satisfaisant. Le rôle d'Ernesto, qui n'exige que du chant, a été rendu dans la perfection par Labocetta. Le 3 janvier, a eu lieu la quatrième soirée de symphonies. Le nombre de ces soirées est de neuf seulement pour toute la saison. Dans la dernière soirée, on a exécuté deux ouvertures, celle de *la Chasse* du *Jeune Henri,* et celle de *la Belle Mélusine,* par Mendelssohn, une symphonie de Haydn, et la symphonie héroïque de Beethoven. A la cinquième soirée, on a exécuté : 1° la symphonie en *sol* mineur, de Mozart; dans cette composition grandiose, une des dernières de l'auteur, se révèle déjà cet esprit de profonde tristesse, de douleur infinie et sublime qui se retrouve dans les symphonies de Beethoven; 2° l'ouverture du *Colporteur,* par Onslow : œuvre correcte, irréprochable, d'un fini précieux; 3° l'ouverture d'*Oberon,* par Weber, et 4° la première symphonie de Beethoven.

*** *Prague.* — Pour célébrer l'avénement du jeune empereur, le théâtre allemand a donné *Titus.* M. Fehringer a eu beaucoup de succès dans le rôle principal.

*** *Kœnigsberg.* — *Le Troubadour,* opéra nouveau de Fesca, n'a pas eu de succès, malgré les efforts de Mme Marra-Volmer, qui a montré beaucoup de talent dans le rôle de Mechthilde.

*** Nous annonçons avec plaisir à nos lecteurs que les bals d'artistes qui ont lieu dans la salle de l'Ecole lyrique, et qui ont obtenu tant de succès les années précédentes, vont nous être rendus. Le premier est fixé au mercredi 24 janvier. On trouve des billets à l'administration, 18, rue de la Tour d'Auvergne, et chez mesdames les commissaires de chaque théâtre de Paris. Cette réunion promet d'être une des plus brillantes de la saison.

Gérant, ERNEST DESCHAMPS.

FÊTE

DONNÉE PAR LES TROIS ASSOCIATIONS DES LETTRES ET DES ARTS,

AU PROFIT DE LA CAISSE DE SECOURS

Des Sociétés des Gens de lettres, des Artistes Peintres, Sculpteurs, Architectes, Graveurs, Dessinateurs, et des Artistes musiciens.

Samedi soir, 3 février 1849. — Prix du Billet : 10 fr.

LES PORTES SERONT OUVERTES A 9 HEURES.

Le samedi soir, 3 février, le **JARDIN D'HIVER** sera le théâtre d'une des Fêtes les plus brillantes qu'il soit possible d'organiser. Trois des Associations confondues sous le titre de Société des Arts et des Lettres, se réunissent pour donner un bal d'une magnificence jusqu'à présent sans exemple. Dans cette nuit, vraiment féérique, se rencontrera tout ce que l'imagination sait enfanter de plus neuf, de plus éclatant. La décoration, déjà si belle et si riche, du JARDIN D'HIVER, prendra un aspect absolument nouveau, à la clarté splendide de quatre mille cinq cents bougies et de mille lustres étincelants de formes aussi originales que variées. La lumière jaillira d'énormes bouquets de transparents de toute grandeur, représentant des fruits exotiques, des fleurs d'Amérique et d'Asie, de fantastiques végétations, des créations dignes des jardins de la Lampe merveilleuse. Un orchestre, composé d'excellents artistes, exécutera, sous la direction de STRAUSS, la meilleure musique de danse qui se puisse entendre. Grâce aux efforts combinés de tant d'hommes d'imagination, toutes les mesures sont prises pour donner à cette Fête sans rivale une somptuosité, un attrait irrésistible. Le but de bienfaisance de ce bal, organisé au profit de la Caisse de secours des Sociétés des gens de lettres, des artistes musiciens, des artistes peintres, sculpteurs, etc., achèvera d'entraîner les sympathies du public en intéressant sa générosité.

On trouve dès ce moment des billets chez les MEMBRES DE LA COMMISSION,

Et chez M. BRANDUS, rue Richelieu, 87; M. BERNARD-LATTE, boulevart des Italiens, 2, au coin du passage de l'Opéra; M. LASALLE, trésorier des associations des peintres et des musiciens, 14, rue Neuve-St-Nicolas, près la rue de Lancry; et chez M. GODEFROY, agent de la Société des gens de lettres, 14, cité Trévise.

Brandus et Cᵉ,
87, RUE RICHELIEU,

Troupenas et Cᵉ,
40, RUE VIVIENNE,

ÉDITEURS.

EN VENTE :

LE VAL D'ANDORRE,

OPÉRA-COMIQUE EN 3 ACTES,

PAROLES DE M. DE SAINT-GEORGES :

MUSIQUE DE

F. HALÉVY.

La grande partition : 400 fr.

Les parties d'Orchestre : 400 fr.

La partition de Piano et Chant, format in-8° : Net, 15 fr.

MORCEAUX DÉTACHÉS, AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO :

N. 1. AIR, chanté par Mlle Lavoye :
Du pays basque une coutume ancienne. 6 »

2. CHANSON DU CHEVRIER, chantée par M. Battaille :
Voilà le sorcier, car il existe encore. 4 50

2 *bis. La même*, transposée pour voix de baryton. 4 50

2 *ter. La même*, pour ténor ou soprano. 4 50

3. QUATUOR, chanté par Mlles Revilly, Lavoye, MM. Jourdan et Battaïle :
Savant devin, au fond de l'âme. 10 »

4. LA MARGUERITE, romance chantée par Mlle Darcier :
Marguerite, qui m'invite à te conter mes amours. 4 50

4 *bis. La même*, transposée pour voix de mezzo-soprano. 4 50

5. ARIETTE, chantée par M. Audran :
Enfant des bois, mon cœur préfère aux attraits du monde. 3 »

6. AIR, chanté par M. Mocker :
Dans cette ferme hospitalière nous trouvons. 6 »

7. CAVATINE, chantée par M. Audran :
Une terreur profonde. 3 »

8. CAVATINE, chantée par M. Mocker :
Venez, soldats au cœur fidèle 4 50

9. BASQUAISE, chantée par Mlle Lavoye :
Carlos aimait une Basquaise. 6 »

9 *bis. La même*, transposée pour mezzo-soprano. 6 »

10. ROMANCE, chantée par Mlle Darcier :
Faudra-t-il donc, pâle, éperdue, mourir ici? 3 »

10 *bis. La même*, transposée pour contr'alto. 3 »

N. 11. TRIO, chanté par Mlle Darcier, MM. Audran et Mocker :
Ah! maintenant, j'en ai l'espoir. 9 »

12. QUATUOR, chanté par Mlles Lavoye, Darcier, MM. Mocker et Audran :
Quoi! c'est Georgette! Ah! je devine et je comprends. 9 »

13. TRIO, chanté par Mlle Darcier, MM. Battaille et Audran :
Reste, Rose, un instant. 7 50

14. ROMANCE, chantée par M. Battaille :
Le soupçon, Thérèse, il frappe, il nous tue. 4 50

14 *bis. La même*, pour voix de baryton ou mezzo-soprano. 4 50

15. ROMANCE, chantée par M. Audran :
Quand sous ma foi tu t'es placée. 3 »

16. CHANSON DU TAMBOUR, chantée par M. Mocker, avec chœur : Tambour, toi qui guides nos pas. 7 50

16 *bis. La même*, pour quatre voix d'hommes. 6 »

16 *ter. La même*, pour voix de ténor seul. 4 50

17. CHŒUR DE JEUNES FILLES (prière à 3 voix) :
La cloche nous appelle, allons à la chapelle. 4 50

18. DUO, chanté par Mlle Lavoye et Jourdan :
Vous parlez?—Mais sans doute. Et vous, n'allez-vous pas?.. 6 »

19. ROMANCE, chantée par M. Audran :
Toute la nuit, suivant sa trace. 4 50

19 *bis. La même*, pour voix de baryton ou mezzo-soprano. 4 50

20. TRIO, chanté par Mlle Darcier, MM. Battaille et Audran :
Mon Dieu! mon Dieu! t'ai-je bien entendu! 7 50

L'ouverture pour Piano seul : 6 fr. — L'ouverture à 4 mains : 7 fr. 50 c.

DEUX QUADRILLES PAR MUSARD.

SOUS PRESSE :

Des morceaux par Ad. Adam, Hunten, Rosellen, Coria, Lecarpentier, Osborne, Ed. Wolff, Burgmuller, N. Louis, Duvernoy, Kalkbrenner, Redler, Croisez, Voss, Stephen Heller, de Bériot, etc., etc.

DIAPHANOGRAPHE-LARD pour apprendre à écrire et à dessiner sans maître et sans papier.
Pourvu qu'un enfant ait la force de tenir un crayon, il peut écrire et dessiner correctement.
Le Diaphanographe sert aussi pour écrire la musique.
Avec cet instrument, on obtient à l'instant l'épreuve de ce que l'on a dessiné, et une contre-épreuve sur papier ou sur pierre lithographique; soit la reproduction exacte de médailles, feuilles naturelles, fleurs, ou dessins de dentelles, de broderies, d'étoffes, de châles, etc., etc.
Prix, avec modèles : 2 fr.
LARD-ESNAULT, papetier, 25, rue Feydeau. (*Déposé*)

MUSIQUE POUR HARMONIUM ou orgue expressif, publiée par BRANDUS et Cᵉ, 87, rue Richelieu.

MARIUS GUEIT, op 35, fantaisie sur la Favorite . 7 fr. 50

MARIUS GUEIT, op 42, fantaisie facile sur Charles VI 6 fr.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 4. 28 Janvier 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Thieme et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

SOMMAIRE.—Privilége et liberté, par **Paul Smith.** — Société de l'Union musicale (premier concert) par **H. Berlioz.** — Correspondance particulière, Bruxelles, par **Fétis père.**— Nécrologie : Alfred Jules Becker, par **Walter de Göthe.** — Nouvelles. — Annonces.

PRIVILÉGE ET LIBERTE.

Les deux principes sont en présence, et le débat continue.

Chacun pourra-t-il désormais ouvrir un théâtre, en se conformant à certaines conditions qui intéressent la sécurité publique, ou bien, faudra-t-il, comme par le passé, solliciter une autorisation, obtenir un privilége?

Récapitulons encore une fois les arguments pour et contre ces deux systèmes.

Les défenseurs du privilége soutiennent que, sans lui, c'en est fait de l'art et de la fortune des théâtres.

Nous, au contraire, nous disons que le privilége se vante d'une vertu qu'il n'a pas, car il ne peut rien empêcher, ni la ruine des théâtres ni celle de l'art : il suffit d'ouvrir les yeux pour s'en assurer.

Nous disons qu'à bien voir les choses, l'état dans lequel nous sommes depuis longtemps est beaucoup plus voisin de la liberté que du privilége; seulement cette liberté est la plus mauvaise de toutes, parce qu'on n'en saurait profiter qu'avec l'appui de la faveur, qu'à l'aide de démarches, d'obsessions, d'intrigues de tout genre.

Pour juger le privilége, il suffirait d'écrire son histoire et de raconter ses anecdotes.

La concession d'un privilége quelconque suppose de la part du gouvernement un choix motivé par la capacité, par le mérite.

Si vous nous montrez qu'une seule fois, une seule, le gouvernement a conféré librement, et dans une parfaite indépendance, le privilége au plus digne, au plus capable, qu'il est allé le chercher dans la foule pour l'élever au-dessus de ses concurrents, nous sommes tentés de passer condamnation et de crier : Vive le privilége!

Remontons à l'origine du privilége de l'Opéra, conféré d'abord à l'abbé Perrin. Comment Lulli parvint-il à le lui enlever? Par le droit de la supériorité, par le droit du génie, qu'il possédait évidemment? Non, sans doute; il ne le lui arracha qu'à force de roueries et par le tout-puissant patronage de Mme de Montespan. Sil n'eût pas existé de privilége, Lulli n'aurait pas été réduit à ces misères : il aurait pu élever autel contre autel, et sa musique l'aurait emporté loyalement sur celle de Cambert, de même que la poésie de Quinault aurait éclipsé celle de l'abbé Perrin.

Pendant tout le dix-huitième siècle, que fait le privilége? Il lutte avec acharnement contre les théâtres forains : il les opprime, il les harcèle, et, quand il ne peut les tuer, il les assujettit à des redevances de toute sorte : il prélève la dîme sur leur esprit et leurs succès.

Malgré tous les efforts du privilége, l'opéra-comique réussit néanmoins à s'échapper de la foire et à s'établir au centre de Paris, dans la salle Mauconseil, qu'il partageait avec l'ancienne comédie italienne.

Maie il ne fallut pas moins que la grande révolution française pour émanciper le vaudeville, qui était pourtant le père de l'opéra-comique. Le vaudeville ne jouit de sa liberté pleine et entière qu'à compter du mois de janvier 1792, époque de son installation dans une salle de bal de la rue de Chartres, convertie pour son usage en salle de spectacle.

Quoi d'étonnant à ce que d'une si longue oppression soit sortie une licence effrénée? Pendant dix ou douze ans, les salles de spectacle se multiplièrent dans tous les quartiers de Paris : on en voulait créer partout, justement parce que pendant plus d'un siècle il n'avait été possible d'en élever nulle part.

Un jour il se rencontra un homme qui jugea que les théâtres étaient trop nombreux. Cet homme avait jugé aussi qu'il y avait trop de journaux. Il avait supprimé ceux qui lui déplaisaient, sans pitié ni miséricorde; il fit de même des théâtres. Cet homme s'appelait Napoléon, et son règne fut tout un système, qu'il savait maintenir avec une force sans égale. Prenez son système tout entier, si vous le pouvez, mais n'essayez pas d'en détacher arbitrairement telle ou telle partie.

Sous la Restauration, sous le gouvernement de Juillet, le privilége fut maintenu, mais comment? de la façon la plus déplorable; et la preuve, c'est que le nombre des théâtres s'est accru progressivement, et qu'aujourd'hui, par exemple, malgré le privilége, nous en avons presque tout autant qu'avec la liberté.

Le privilége est donc un mensonge, un double mensonge.

Il suppose une limite, et cette limite est incessamment franchie.

Il suppose un choix, et ce choix n'existe jamais. Ce sont les protections, les recommandations, les influences, qui déterminent la concession.

Faut-il rappeler comment et à l'aide de quels subterfuges fut fondé le théâtre du Gymnase, qui n'eut d'abord qu'une existence précaire, et qui ne se sauva miraculeusement qu'en s'affublant du titre de théâtre de Madame?

Faut-il vous raconter l'origine du théâtre des Nouveautés, du

théâtre Beaumarchais, du théâtre Nautique, du théâtre de la Renaissance?

Faut-il enfin vous parler du Théâtre-Historique et de l'Opéra-National?

Tout le monde sait à quel point la monarchie de Juillet fut ébranlée par la concession de ces deux derniers priviléges.

C'est qu'en effet jamais les gouvernements n'ont gagné la moindre chose à l'exercice de ce droit périlleux, et qu'ils y ont au contraire souvent perdu beaucoup.

Les adversaires de la liberté l'accusent d'être nuisible à l'art.

Voyons donc, après douze ou quinze ans de liberté, ce qu'était l'art dramatique en France. Ne nous occupons pas des théâtres qui n'ont affaire qu'à l'industrie; arrêtons-nous aux grands théâtres, qui font l'honneur d'une nation.

Est-ce que, par hasard, au commencement de ce siècle, la comédie française était inférieure à ce qu'elle est maintenant, après quarante-huit ans de privilége?

Est-ce que toute l'Europe n'avait pas alors les yeux fixés sur elle?

Est-ce que ses acteurs n'étaient pas des artistes de premier ordre?

Est-ce que Talma, Saint-Prix, Lafont, Fleury, Michot, Mlle Contat, Mlle Mars, Mlle Duchesnois, Mlle Georges et tant d'autres n'avaient que des talents médiocres?

Est-ce que la création du théâtre de la rue de Richelieu, dans lequel finit par se réfugier l'ancienne troupe du faubourg Saint-Germain, peut être considérée comme une des causes de la décadence de l'art?

De même pour la musique : est-ce que la création du théâtre Feydeau, dans laquelle se produisirent Cherubini, Lesueur, Kreutzer, et que finit par adopter l'ancienne troupe de Favart, doit être regardée comme une fatalité?

Le grand Opéra n'eut pas de concurrence à subir, par la raison toute simple qu'un tel théâtre ne saurait exister de lui-même et sans le secours de l'État, mais il n'en était pas moins florissant; il avait une troupe excellente; il donnait des chefs-d'œuvre, entr'autres *la Vestale*, et la liberté générale ne lui avait rien ôté de son éclat.

Ne dites donc pas que l'art ne saurait vivre avec la liberté; ne dites pas que la liberté lui est funeste; vous seriez en contradiction flagrante avec la vérité.

Mais avec la liberté, répondra-t-on, les faillites seront fréquentes!

Et avec le privilége, ne le sont-elles pas? Voyez ce qui se passe autour de vous; comptez les théâtres qui jouissent d'une prospérité solide et durable.

Ce qu'il y a de plus triste, selon nous, c'est un régime, un système, qui promet ce qu'il ne donne pas.

Soyez Napoléon; réduisez sévèrement le nombre des théâtres; n'en créez jamais de nouveaux, et alors nous vous permettons le privilége.

Hors de là, nous préférons la liberté avec toutes les garanties que peut réclamer l'ordre public.

Dans l'état actuel des choses, nous demandons à qui profite réellement, sérieusement, le privilége, et nous n'apercevons que ceux qu'il gêne ou qu'il compromet.

Paul Smith.

SOCIÉTÉ DE L'UNION MUSICALE,

SALLE SAINTE-CÉCILE, RUE DE LA CHAUSSÉE-D'ANTIN, 49, 67.

1er CONCERT.

Il faut en commençant annoncer la grande nouvelle : Paris possède une salle de concert!!! une salle excellente, d'une sonorité parfaite, d'une grandeur suffisante, située dans le meilleur quartier de Paris, d'un prix de location modéré, et propre à tous les genres de musique, depuis le quatuor jusqu'à l'oratorio et à la plus vaste symphonie avec chœurs.

La salle du Conservatoire est dans le même cas, dira-t-on, et elle existe depuis longtemps. Oui; mais ce que le public ne sait pas, et ce qui en mainte circonstance rendait inutile à l'art et aux artistes l'existence de cette salle, ce sont les restrictions apportées à l'usage qu'on en pouvait faire. Il est bon de les énumérer ici.

1° La salle du Conservatoire est en quelque sorte la propriété de la Société des concerts, par suite d'un privilége non écrit peut-être, mais réel, accordé à cette société; il devient donc impossible d'en obtenir la disposition depuis le 1er janvier jusqu'au milieu d'avril de chaque année; ces trois mois et demi, qui constituent ce qu'on appelle la saison musicale, étant ceux pendant lesquels la société du Conservatoire donne ses huit concerts annuels. Bien que ces séances aient lieu tous les quinze jours seulement, la salle n'en demeure pas moins exclusivement réservée à cette société pendant les autres jours, soit pour qu'elle puisse y faire ses études et répétitions, soit pour que d'autres n'y fassent rien.

Une ou deux fois par exception, des virtuoses étrangers, protégés énergiquement par leurs ambassadeurs, ont obtenu d'y donner leurs concerts fashionables; mais, cette porte, forcée un instant par la diplomatie, s'est bien vite refermée, et ne s'est jamais ouverte, que je sache, pour les Français, ceux-ci n'ayant pas d'ambassadeur à Paris.

2° Un règlement basé sur l'usage, ou un usage basé sur un règlement, veut que la salle du Conservatoire ne soit livrée au public que les dimanches. J'ai voulu savoir pourquoi (je suis bien curieux!), et on m'a répondu ceci : « Le service de la salle, comprenant celui des contrôleurs, des ouvreuses de loges, des lampistes, etc., doit être fait par des employés du Garde-Meuble, aux bâtiments duquel cette salle est annexée; or, ces employés ne sont libres que le dimanche, de là l'interdiction de la salle les autres jours. — Mais pourquoi, ai-je répliqué (je suis trop curieux.....), les contrôleurs, les ouvreuses, doivent-ils absolument être pris parmi les employés du Garde-Meuble? — Parce que. » A cette raison péremptoire, que vouliez-vous qu'un artiste répondît? Et contre un tel obstacle, que vouliez-vous qu'il fît?... Qu'il se tût et *qu'il mourût?* Non, qu'il se tût seulement; il n'avait que ce parti à prendre, ouvrir de grands yeux et se retirer fort désappointé.

3° Il est interdit de donner des concerts dans la salle en question, *le soir*, ce qui, dans certaines circonstances, est contraire aux intérêts des artistes, les concerts du matin, non imposés par la mode, étant en général bien moins suivis que ceux du soir. Une seule exception est encore faite à cette règle en faveur du concert spirituel donné par la société du Conservatoire le vendredi saint. La crainte du feu et le voisinage du Garde-Meuble l'ont motivée.

En tout cas, que ce soit raison ou caprice, la salle du Garde-Meuble, vulgairement dite du Conservatoire, étant accordée *gratuitement* par le gouvernement, on conçoit que celui-ci soit parfaitement le maître d'imposer ses conditions et de dire *parce que* tant qu'il lui plaît. S'il lui convenait même de ne plus prêter sa salle à personne, ni le dimanche ni les autres jours, il n'en serait que cela, et on devrait s'en passer.

Ce n'est pas une salle publique dans la véritable acception du mot; il en manquait donc une qu'on pût obtenir pour son argent tous les jours et à toute heure. Celle de Herz n'a été faite que pour les concerts avec piano ou quatuor, pour ce qu'on pourrait appeler les demi-concerts. Toutes les fois que, poussés à bout de ressources, des artistes ont voulu y placer un orchestre et un chœur, l'incommodité du local, et le mauvais effet produit par l'entassement désordonné d'un petit nombre de musiciens et de choristes, ont rendu sous le rapport de l'art la tentative inutile et regrettable. Pour un grand orchestre, inutile de songer à l'employer en pareil lieu; on ne peut l'y placer. Je ne parle pas de quelques autres salles détestables par leur disposition intérieure, leur forme, leur défaut de résonnance, qui existent dans Paris. Il faudrait être fou pour songer à y donner un concert décent,

ou éprouver un besoin impérieux de payer l'impôt auquel nous sommes soumis, nous autres musiciens taillables et corvéables, nous les esclaves de l'administration des hospices, et pour laquelle nous travaillons à nos risques et périls, nous qu'on dépouille au nom de la loi, en vertu d'un *droit* qui n'est autre que le droit du plus fort, le droit de conquête, le droit du seignenr, le droit des brigands. Encore les brigands courent-ils quelques risques, et nos seigneurs les percepteurs, protégés par la *loi*, et ne mettant en avant, ni leur temps, ni leurs œuvres, ni leur talent, ni leur argent, ni leur courage, ni quoi que ce soit, n'ont absolument rien à redouter.

Pardon de la digression.

Il n'y avait donc pas réellement, je le répète, une bonne salle de concerts publique dans Paris.

Or, M. Defitte, l'un des propriétaires du manége de la rue de la Chaussée-d'Antin, a eu l'heureuse idée d'en faire une de son gymnase équestre; le hasard veut que ce local réunisse toutes les conditions désirables, et les conséquences de ce fait peuvent être grandes pour l'avenir de la musique chez nous. Il faut rendre grâces à M. Defitte de sa tentative; il n'aura à s'en repentir qu'au cas où l'infâme oppression qui pèse sur les musiciens et les écrase par l'entremise du bureau des hospices, viendrait à leur rendre impossible toute entreprise de la nature de celles que la nouvelle salle rend praticables aujourd'hui. Il est de son intérêt le plus direct de s'unir à nous pour protester contre nos spoliateurs.

Il manque encore à la salle de la Chaussée-d'Antin une estrade complète, avec scène, gradins, etc., pour y placer un grand orchestre et des chœurs. On dit que M. Defitte va la faire construire, et dès qu'elle sera faite, Paris pourra se dire enfin aussi bien pourvu sous ce rapport que Londres, Vienne, Berlin, ou Stuttgard, ou même que le village de Hechingen.

Nous sommes en 1849! Notons cette année avec une pierre blanche.

Une nouvelle société de concerts s'est donc organisée dans la salle de la Chaussée-d'Antin, à l'instar de celle du Conservatoire, mais pour la musique d'orchestre seulement. Elle n'ose aborder les grands ensembles vocaux. Par le régime d'impôts dont nous jouissons, les artistes réunis n'auraient pas l'espoir de s'indemniser du temps qu'ils emploient aux répétitions, s'il leur fallait admettre en plus soixante choristes au partage des recettes.

Telle qu'elle est, néanmoins, cette réunion se fera remarquer avant peu; elle est composée d'excellents artistes; elle s'annonce comme disposée à n'admettre que *de la musique* dans ses programmes. Elle a obtenu un beau succès à son début. On peut donc espérer de trouver toujours un véritable intérêt aux concerts qu'elle se propose de donner de quinzaine en quinzaine, le dimanche à deux heures, en alternant avec les séances-modèles du Conservatoire.

Le premier programme que la Société de l'Union musicale nous a offert se composait, pour la partie instrumentale, de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, de l'ouverture de *Guillaume Tell* et du *Concert-Stück* de Weber. Deux morceaux de chant seulement figuraient au milieu de ces grandes compositions d'orchestre : c'étaient l'air d'Agathe du *Freischütz*, et une scène lyrique-religiense pour ténor avec piano et violoncelle, composée par M. Lebouc. Ce morceau, intitulé *la Vision de sainte Cécile*, est bien conçu, bien écrit, d'un bon style mélodique et d'une expression juste; l'auteur en a joué lui-même avec talent l'accompagnement obligé et les solos du violoncelle dialoguant avec la voix. Alexis Dupond en a chanté la partie de ténor avec une âme et une fraîcheur de voix qui lui ont valu de chaleureux applaudissements; tout le monde a même été frappé d'un rajeunissement singulier de son organe, qui n'eut jamais autant de puissance expressive. Cela tiendrait-il à la sonorité de la salle, ou ce bizarre phénomène s'est-il réellement opéré dans l'organisation de l'artiste?

Quoi qu'il en soit, le succès de la composition et celui du chanteur ont été brillants et mérités.

Je suis fâché de ne pouvoir adresser aussi des éloges à Mlle Laure Henry pour l'air du *Freischütz* (fort bourgeoisement appelé par le programme, air de *Robin-des-Bois*), air gâté par M. Castilblaze, qui a cru devoir céder au besoin impérieux qu'il éprouvait de corriger le chef-d'œuvre de Weber. Mlle Laure Henry devrait choisir des compositions plus à sa portée que cette inspiration sublime, qui exige à la fois de la voix, de la méthode, de la passion, de la rêverie, un grand talent, et quelque chose de plus qu'un grand talent. Il est donc inutile de faire la critique de l'exécution de cette admirable scène par Mlle Laure Henry; la jeune cantatrice a beaucoup à apprendre encore; elle ignore même, à ce qu'il paraît, que rien n'est niais en musique comme les ornements appliqués au style élevé, qui les méprise et les repousse énergiquement, si ce n'est une broderie, un trait, basés sur un prétexte absurde, sur un mot pris à contre sens. En ce cas, je dois lui dire, 1° qu'on ne brode pas la musique de Weber; 2° que, lors même qu'il serait à propos de l'orner en certains endroits (si tant est que de mauvaises vocalises soient des ornements), il ne faudrait pas choisir, pour lancer une *rossignolade*, la mesure de récitatif où les paroles disent précisément .

Le rossignol *fait trève* à son brillant ramage.

Car entre l'intention de la scène où il s'agit de donner l'idée du silence profond d'une nuit pendant laquelle le rossignol lui-même se tait, et ces gammes inopportunes dans leur ambitieuse vulgarité, il y a répulsion, antagonisme et discordance. C'est de l'absurde au grand complet. C'est même si bête, et d'une bêtise si plate, qu'on ne peut plus s'en irriter. On plaint les pauvres jeunes cantatrices, et elles sont nombreuses, qui, faute d'avoir réfléchi le demi-quart d'une minute au sens intime de cet air merveilleux et au sens même le plus direct des paroles, se couvrent ainsi de ridicule par une si irrévérentieuse et inintelligente interprétation. J'ai déjà adressé à bien d'autres que Mlle Henry les mêmes observations, à ce sujet. Il paraît que cette absurdité est devenue traditionnelle; mais ce sera pour nous aussi une tradition de la signaler impitoyablement en toute circonstance.

Je reste dans mon sujet en adressant la question suivante à M. Manéra, qui dirigeait le concert:

Pourquoi les parties de contrebasse, écrites par Beethoven au début du scherzo de sa symphonie en *ut* mineur, n'ont-elles pas été exécutées?...

M. Manéra me répondra, je le parie : « Parce que depuis vingt ans que cette symphonie est entendue au Conservatoire, les contrebasses ont été supprimées en cet endroit. »

Cela est vrai; M. Habeneck a en effet jugé à propos, en produisant à Paris cette grande œuvre, de faire pour Beethoven ce que M. Castilblaze a fait pour Weber et pour tant d'autres, c'est-à-dire de le corriger.

« Mais lorsque sur quelqu'un l'on prétend se régler
« C'est par les beaux côtés qu'il lui faut ressembler. »

Si M. Habeneck, persévérant, par un entêtement inexplicable, dans une fantaisie que toute l'Europe musicale a blâmée hautement, a manqué de respect à Beethoven en essayant de lui donner une leçon d'orchestration, ce n'est point une raison pour suivre un si déplorable exemple, au contraire; M. Manéra devait le répudier de prime abord.

Je voudrais bien savoir si Beethoven, revenant au monde et entendant exécuter sa symphonie ainsi *perfectionnée* à Paris, vous demandait, à vous tous ses ingénieux correcteurs, pourquoi les contrebasses comptent des pauses au lieu de jouer au début de son scherzo, je voudrais bien savoir, dis-je, ce que vous lui répondriez?... Lui diriez-vous ce que dit un jour M. Habeneck, lorsqu'on lui demanda la raison de sa correction : « Les contrebasses, en cet endroit, ne *font pas bien*; les violoncelles seuls sont d'un meilleur effet, et enfin nous *ne voulons pas* que les contrebasses jouent. » Mais vous n'oseriez pas, et un regard de l'aigle offensé vous ferait rentrer sous terre, malheureux que vous êtes. C'est donc parce qu'il est mort que vous prenez bravement

avec lui de telles liberté. O *miseria!* Et si vous avez des entrailles d'artistes, ces mauvaises actions ne les révoltent pas! Alors, *ô Pazzia!* vous avez évidemment le cerveau dérangé!

La symphonie n'en a pas moins été dite par le nouvel orchestre d'une façon admirable, avec un feu et une précision dignes des plus grands éloges. Quelques imperfections d'ensemble ont été remarquées, il est vrai; mais la cause en est, je le crois, dans la disposition défectueuse de la masse instrumentale sur un plancher horizontal, disposition qui ne permet pas aux musiciens de bien voir les mouvements de leur chef. Ce défaut disparaîtra donc aussitôt que M. Defitte aura construit dans sa salle l'estrade dont nous avons parlé et qu'il nous promet.

M. Manéra n'a pas encore ce sang-froid que donne la grande habitude de diriger les orchestres, le temps le lui fera acquérir; il met du zèle et du soin dans sa direction. Nous lui ferons une seule observation : quand l'orchestre joue *pianissimo,* il croit devoir réduire presque du tout au tout la largeur des mouvements de son bras; il en résulte que, sans motif, il n'y plus de temps marqués, jusqu'au moment où, le *fortissimo* reparaissant, il reprend une détermination nette de la mesure. Cette intermittence dans l'action du chef peut avoir des résultats très graves auxquels on voudrait en vain remédier en s'y prenant trop tard. L'accentuation des temps rhythmiques n'a rien de commun avec l'indication des nuances de *piano* ou de *forte*, et il ne faut pas moins bien tenir en bride un orchestre très doux qu'une masse livrée aux plus furieux emportements, quand dans les deux cas le rhythme est le même.

L'ouverture de *Guillaume Tell* terminait la séance; elle a fourni une belle occasion aux violoncelles de montrer leur valeur. Il est rare, même à l'Opéra, d'entendre le quintette écrit pour cinq violoncelles dans le premier andante de ce morceau, dit avec autant de justesse et une meilleure qualité de son. Le solo de cor anglais ensuite et la variation de flûte qui l'accompagne ont montré dans tout son jour le talent de MM. Romeden et Altés. On aurait dû prévenir le joueur de grosse caisse que sa partie dans l'*orage* est écrite pour grosse caisse *seule,* et n'a pour but que de reproduire les bruits sourds du tonnerre roulant d'échos en échos dans les lointaines anfractuosités des montagnes; les cymbales n'entrent que dans l'allegro final. M. Manéra ne manquera pas sans doute de veiller une autre fois à ce que, emporté par l'usage (damnée routine!), le musicien unique chargé de la double partie des cymbales et de la grosse caisse (détestable habitude) ne tombe pas dans cette faute en frappant, dans l'orage, sur ses deux instruments à la fois. L'intention de Rossini serait ainsi méconnue, et l'effet qu'il a voulu produire absolument détruit. En outre, le mouvement pris pour cet orage était un peu trop vif, et il en est résulté une impossibilité d'exécution pour le trait des trois trombones à l'unisson du grand *forte*; trait qui présente déjà d'assez grandes difficultés dans le mouvement moins rapide qu'on prend à l'Opéra et qui est celui de l'auteur.

Mlle Aglaé Masson a joué le *Concert-Stück* de Weber comme si elle avait le diable aux doigts. C'est un compliment que je lui fais. Quant aux questions techniques relatives à sa manière : de jouer du piano ou aux défauts de son mécanisme, je m'abstiendrai d'en parler je ne m'y connais pas, et j'ai la singulière idée de me rendre à cette raison vulgaire.

Voilà toutes mes observations. Nous avons donc enfin une bonne salle de concerts, et un bon orchestre vient de s'y installer; ce sont deux conquêtes musicales d'un prix considérable et qu'on appréciera mieux de jour en jour.

La recette de cette première matinée a été faible, on le pense bien : elle était destinée aux pauvres du 2e arrondissement. Le percepteur des hospices n'en a pas moins perçu ce qu'il appelle son droit!... Il faut céder à la force! On ne nous empêchera pas, au moins, de dire toujours et partout à nos spoliateurs, bourreaux de la musique et des musiciens : Nous payons ce que vous nous arrachez; mais nous ne le donnons pas, et vous êtes exécrés et maudits. H. Berlioz.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

A Monsieur le Directeur de la Revue et Gazette musicale.

Bruxelles, 25 janvier 1849.

Mon cher collaborateur,

Vous permettez que je vous parle quelquefois de mon enfant chéri, de ce Conservatoire auquel j'ai voué mon existence depuis seize années, et de son orchestre, un des meilleurs qu'on puisse entendre aujourd'hui; mais c'est moins de lui que je viens aujourd'hui entretenir vos lecteurs, que de ce qui a été entendu dans le deuxième concert annuel de cette école, devenue célèbre à juste titre.

Votre société des concerts, si digne d'ailleurs de sa haute réputation par ses excellentes traditions d'exécution, ne passe pas pour être hospitalière à l'endroit des compositeurs dont le talent ne s'est pas encore illustré dans la symphonie, et qui s'adressent à elle pour faire entendre leurs premières productions en ce genre. Des essais y ont bien été faits quelquefois dans des répétitions obtenues à grand'peine et qui n'étaient peut-être pas à l'abri du reproche de négligence; mais quelle est la musique qui puisse paraître bonne ainsi à une première audition? quelle est celle même qui résisterait à une exécution imparfaite, à une première lecture, surtout si elle est riche en combinaisons? C'est cependant sur de pareils indices que beaucoup d'ouvrages ont été exécutés, quand on a bien voulu les entendre une fois. Peut-être n'y avait-il rien de très-remarquable dans ce qu'on n'a pas admis pour être joué dans les concerts; cela est même assez vraisemblable, car parmi les huit ou neuf cents compositeurs qui ont écrit des symphonies depuis un siècle, trois grands noms seulement sont restés, à savoir, ceux de Haydn, de Mozart et de Beethoven, bien qu'il y ait certainement d'excellentes choses dans les symphonies de Stamitz, de Sterkel, de Gyrowetz et de Pleyel. Les trois grands artistes que je viens de citer ne sont pas arrivés non plus tout-à-coup aux grandes conceptions qui les ont illustrés : Haydn a écrit *cent dix-sept* symphonies : sur ce nombre, trente à peu près sont complétement belles, quoiqu'il y ait des choses charmantes dans beaucoup d'autres; et ce qu'il y a de remarquable, c'est que les trente dernières sont les meilleures. Mozart a laissé dix-neuf symphonies dans sa courte carrière; quinze sont restées dans l'obscurité; les quatre dernières ont suffi pour immortaliser son nom, abstraction faite de tous ses autres titres à l'admiration de la postérité. La première symphonie de Beethoven ne faisait pas prévoir la hauteur où il s'est élevé dans cinq des suivantes; ce n'est donc pas du premier coup qu'on peut réussir dans le genre de composition si difficile appelé *symphonie*; et de ce qu'un artiste n'atteint pas tout d'abord au mérite des trois grands hommes qui viennent d'être cités, il ne faut pas le condamner à n'être jamais connu. De grands musiciens ont sans doute échoué dans leurs tentatives en ce genre : tels furent Méhul et Cherubini; mais ce n'est pas à dire que des artistes moins célèbres ne puissent être plus heureux dans la même entreprise. Il ne faut donc pas leur fermer la porte d'une carrière peut-être ouverte à leur avenir.

Je sais encore qu'il y a des ménagements à garder avec le public, qui demande souvent du nouveau et qui n'accepte que le vieux; car le public le plus intelligent est encore bien mouton par ses habitudes. Ses jugements ne sont souvent dictés que par le préjugé. Quel est l'artiste qui ne se souvienne du concert où Liszt devait faire entendre deux trios pour piano, violon et violoncelle, le premier de Pixis, le second de Beethoven. Par je ne sais quelle circonstance, l'ordre de ces morceaux fut interverti, sans que l'assemblée eût été prévenue. Le trio de Beethoven, exécuté le premier, fut à peine écouté; le second, de Pixis, fut porté aux nues. Voilà le public lorsqu'il n'est pas guidé. Le fait est que les trios de Pixis sont des compositions du plus grand mérite; mais personne n'en eût fait l'aveu si l'on n'avait été pris au dépourvu. Il y a de la bonne et de la mauvaise fortune dans la carrière des artistes. Mais, à cause de cela, il faut qu'une société telle que celle

des concerts de Paris prenne sous sa protection ceux qui se livrent à la composition si difficile, si ingrate et si peu productive des symphonies, et qu'elle impose son opinion au public par le soin et l'entrain de l'exécution. Le commun des amateurs est doué d'un instinct admirable pour découvrir dans la manière dont un ouvrage est rendu l'opinion des artistes qui l'exécutent.

Voilà, mon cher collaborateur, une préface bien longue et peut-être bien ennuyeuse pour arriver à vous dire que j'ai eu le plaisir de faire exécuter une symphonie de Rosenhain au dernier concert du Conservatoire, pendant son séjour dans cette ville, et que je l'ai rendu bien heureux par les soins qui ont été donnés à son ouvrage, ainsi que par le succès qu'il a obtenu. Moi aussi j'ai un public qui demande avant tout du Mozart et du Beethoven ; mais en satisfaisant son goût, qui est le mien, je fais aussi la part des compositeurs qui essayent de marcher sur leurs traces. J'ai fait entendre avec succès des symphonies de Mme Farrenc, de M. Kufferath, élève très-distingué de Mendelssohn ; de mes élèves, MM. Stadtfeld et Lassen, qui prendront certainement une place honorable parmi les meilleurs artistes de leur époque, et enfin de Rosenhain, qui jouit à juste titre, à Paris, de la renommée de pianiste distingué et de très-bon compositeur pour son instrument. Les soins donnés à l'exécution de ces ouvrages en ont fait ressortir les beautés, et ont donné à leurs auteurs une idée exacte de l'effet de leurs productions : leçon incontestablement la meilleure que puisse recevoir un artiste.

La symphonie de Rosenhain est coupée dans les formes connues : l'auteur n'a pas cherché l'innovation sous ce rapport, et je crois qu'il a bien fait ; car j'ai démontré, dans une suite d'articles insérés dans la *Gazette musicale*, en 1847, que ces formes sont incontestablement les meilleures pour les développements du sujet et le retour des idées. C'est dans le caractère propre de chaque morceau, dans les idées mélodiques et dans la richesse des détails que le compositeur s'est attaché à mettre en relief le cachet particulier de son talent. Cette symphonie est écrite dans le ton de *fa* mineur, peu en usage pour l'orchestre, et fort difficile pour le doigté des instruments à archet, particulièrement pour les basses. Le début du premier *allegro* a de la majesté et de l'énergie ; les idées s'enchaînent bien, et dans la première partie de cet allegro se trouve une belle phrase mélodique chantée par les violons, laquelle se reproduit dans la seconde, et fait une heureuse opposition avec les masses d'harmonie. Dans les deux parties du morceau, Rosenhain a placé une multitude de détails piquants d'instrumentation, qui se terminent par une péroraison vigoureuse et pleine de chaleur.

Le thème de l'*andante*, chanté par les violoncelles, est plein de charme, et des développements, contenus dans des dimensions convenables et bien instrumentés, ne laissent pas languir ce morceau, écueil ordinaire des mouvements lents.

Le *scherzo*, pas trop animé et *pizzicato* au début, est d'un effet très-heureux. On y remarque des modulations inattendues et une progression d'intérêt qui se soutient jusqu'à la fin.

Dans le *finale*, Rosenhain a fait en quelque sorte un morceau double ; car la première partie, passionnée et remplie d'animation mêlée de teintes mystérieuses, se développe largement jusqu'au moment qui paraît être la conclusion ; mais, en cet endroit, un nouveau thème, d'un caractère solennel et religieux, est entonné par les instruments de cuivre, et dialogué avec des fragments de la première partie du morceau ; puis ce nouveau thème est repris par toute la masse de l'orchestre, et termine la symphonie avec pompe.

Au résumé, la symphonie de Rosenhain est un très-bon ouvrage et l'œuvre d'un artiste très-distingué. On y pourrait désirer peut-être un peu plus de hardiesse et d'originalité dans les idées ; mais on sait que ces qualités ne se développent que par une grande habitude de traiter ce genre si difficile de composition. Je serais charmé que la chaleureuse sympathie que lui a montrée l'orchestre dans l'exécution de son ouvrage exerçât une influence salutaire sur la direction de son talent en ce genre.

La symphonie de Rosenhain, l'ouverture de *Coriolan*, parfaitement exécutée, et le violon de M. Léonard, ont été les parties les plus intéressantes du 2e concert du Conservatoire. Vous connaissez au moins de nom le violoniste belge que je viens de nommer. Ses succès en Allemagne et dans le Nord lui ont fait une brillante réputation, et ses compositions, exécutées à Paris par Thérèse Milanollo, l'ont fait connaître avantageusement parmi vous. M. Léonard ne s'était jamais fait entendre à Bruxelles ; une certaine émotion l'agitait à l'idée de son début dans les concerts du Conservatoire et dans cette ville de violonistes célèbres où l'on a souvent entendu de Bériot, Vieuxtemps, Haumann, et tout ce que l'Europe a produit de plus remarquable. C'est sous l'influence de cette émotion qu'il a joué dimanche dernier l'*andante* et le rondeau d'un nouveau concerto, ainsi que la fantaisie intitulée *Souvenir de Grétry*, que vous connaissez ; mais bientôt le public lui a prouvé que sa crainte n'avait pas de fondement, car il a obtenu un véritable succès d'enthousiasme. Ce jeune artiste se distingue par des qualités précieuses, entre lesquelles j'ai remarqué une justesse parfaite, beaucoup de pureté dans le goût, de l'expression et un *staccato* très-élégant. Le seul reproche qui pourrait lui être fait est d'avoir le son un peu mince ; mais l'ensemble de son talent a beaucoup de charme, et en somme c'est un artiste très-distingué.

Je ne dois pas oublier de mentionner une heureuse témérité de mon élève Stadtfeld dans l'entreprise d'instrumenter l'*Adélaïde* de Beethoven, qui, comme vous savez, n'a été écrite par ce grand homme qu'avec piano. Rien de plus difficile que de conserver dans un orchestre la délicatesse d'accompagnement et les intentions mélancoliques qui étaient dans la pensée de Beethoven lorsqu'il a conçu cette belle cantate. Sadtfeld a triomphé de cette difficulté et s'est mis à la hauteur de son entreprise. Son intelligente instrumentation a produit le meilleur effet, et a parfaitement secondé le chant expressif et sympathique de M. Cornelis, ancien élève de Géraldy, et maintenant excellent professeur de chant au Conservatoire de Bruxelles.

Agréez, mon cher collaborateur, l'expression de mes sentiments dévoués.

FÉTIS père.

NÉCROLOGIE.

Alfred Jules Becher.

Je n'écris pas ces lignes pour Vienne, — les habitants de cette capitale n'ont guère apprécié le malheureux compositeur qui a été emporté par les dernières tempêtes politiques ; ils se sont souvent moqués de lui, et, à coup sûr, ils ne l'ont jamais aimé.

Ce n'est pas non plus pour Berlin que j'écris : Becher l'artiste est à peu près inconnu à Berlin. Or, c'est uniquement l'artiste que je veux faire connaître, l'homme de génie, et non le chef de démocrates, non l'agitateur fanatique, le triste héros de journal pendant la triste révolution d'octobre.

Je me propose de donner simplement une notice destinée à l'amateur et au savant dont les investigations exploreront quelque jour cette époque désastreuse de l'art musical à Vienne ; elle leur signalera les productions de Becher ; elle leur retracera les combats d'une âme fougueuse et enthousiaste, la lutte d'un talent qui sentait ce qu'il valait, qui, dans son activité fiévreuse, s'était consumé pendant des années en vains efforts pour se faire comprendre, et qui, dans l'emportement de l'orgueil blessé, finit par tourner le dos à l'art — noble et pacificateur — qui ne lui avait donné ni gloire ni honneur, à peine du pain, pour se jeter dans les bras de la politique, hélas ! et de quelle politique !

Infortuné ! ce qui t'enflammait le cœur, ce n'était point l'amour de la liberté, comme tu le pensais dans ton aveuglement, c'était l'effer-

vescence de tes passions; tu te laissas entraîner par la plus misérable de toutes, par la vanité!

Tu voulais à tout prix sortir de l'obscurité; tu voulais briller; au lieu de souffrir, tu voulais dominer; ce qu'il te fallait, c'était de l'admiration, une foule attentive. Pour lui communiquer ta pensée, tu n'appelais point à ton aide la flûte et le violon, comme autrefois; ton orchestre, c'était la fusillade, le cliquetis de l'épée et de la lance. On ne prêtait point l'oreille à tes accords, mais à tes discours, et les applaudissements qu'on avait refusés à ton talent musical, tu les conquis comme chef de parti.

O Becher! toi qui as été si vrai dans tes compositions, as-tu réellement senti, pensé, as-tu pu croire tout ce que tu disais? N'étais-tu pas malade? n'étais-tu pas victime d'une fièvre qui, croissant de jour en jour, d'heure en heure, sous ses étreintes brûlantes, t'arrachait ces paroles féroces, ces imprécations altérées de sang? Oh! oui, sans doute, la fièvre était allumée dans tes veines et avait mis le feu à ton cerveau! car, après tout, le passé compte bien aussi pour quelque chose; des années, de longues et cruelles années de constants et courageux efforts, de noble travail au milieu des privations et de la misère, ne compteraient-elles donc pour rien?

Peut-on imputer ce qu'il y a de plus vil à l'artiste qui n'a jamais écrit une note dont il ne crût pouvoir répondre, au critique qui allait droit son chemin, ennemi de toute médiocrité, de toute idolâtrie musicale?

C'est dans les quatuors de Becher, et non dans le dévergondage de son journal, que nous devons chercher, — nous autres artistes du moins, — la profession de foi de son âme. Celui qui a construit une grandiose cathédrale peut-il jamais être sacrilége? Or, dans ses quatuors, malheureusement inédits, Becher nous a laissé un solide et superbe édifice, dont ses compositions de moindre étendue figurent en quelque sorte l'ornementation fantastique. Becher, je le dis dans la plus intime conviction, nous a révélé dans ses quatuors un riche trésor: la profondeur du sentiment, l'élan vigoureux de la pensée, la connaissance vraiment prodigieuse de tous les effets dont les instruments à cordes sont susceptibles, voilà des qualités qu'on ne saurait lui contester, et qui font pardonner facilement quelques longueurs et des passages entachés de recherche et d'afféterie. Un jour, ces compositions seront aimées et admirées, à moins qu'elles n'aient le sort de beaucoup d'autres éminentes productions d'artistes allemands, et qu'elles n'aillent disparaître à tout jamais dans les cavités poudreuses d'une armoire.

Que de belles choses ne devons-nous pas à Becher! Et que de chefs-d'œuvre il nous aurait donnés encore, si l'infatigable travailleur avait pu exécuter tous ses projets! L'été, pendant son séjour à la campagne, Becher produisait plus en un mois que beaucoup d'autres en un an. Ses admirables *lieder* de *Mignon* et du *Joueur de harpe*, qu'il se proposait de lier par des morceaux de musique instrumentale et des chœurs pour en former une composition de quelque étendue, n'arriveront sans doute jamais à la publicité, quoique les esquisses de son travail soient à peu près terminées.

Becher couvait dans sa pensée la musique d'un opéra en un acte, *la Mort de César*; il avait conçu le projet de faire un opéra avec le poëme dramatique, *Elrinde*, du jeune Max Wolfgang, de Gœthe; un troisième cahier de pièces lyriques était prêt à être livré à l'impression; la symphonie avançait, et des *lieder* de toute dimension passaient chaque jour sous sa plume. Becher secouait tout cela comme d'une corne d'abondance, devant ceux qui le recherchaient; il se sentait heureux et se livrait à une joie tout enfantine toutes les fois qu'une de ses compositions réveillait les sympathies de ses auditeurs; et puis, il était partout, aidant et conseillant, lui qui trouvait si peu d'assistance! Les amis de Becher oublieraient-ils tout cela, ceux pour qui son regard était si bienveillant, pour qui sa conversation était utile et instructive? S'ils l'ont vu exalté, enflammé d'enthousiasme, c'était lorsque de grandes et nobles choses venaient à l'émouvoir; lorsque Mendelssohn faisait entendre des chants sacrés; lorsque Berlioz évoquait les démons; lorsque Beethoven passait sur son char enflammé!

Que n'avais-tu un ami, un ami vrai et fort, pour te détourner des bords de l'abîme! Cet ami t'ayant manqué, tu étais perdu, pauvre artiste! Tu t'enivrais de plus en plus de cette boisson funeste, préparée par la haine et que te versait la fureur sanguinaire; tu présentas le calice à la femme que l'amour avait liée à ta destinée. Au lieu de la sauver et de la défendre, tu l'entraînas avec toi dans ta ruine, tu l'enveloppas avec toi dans le manteau de la honte. La danse délirante autour de l'autel de la liberté commença: l'artiste, le penseur, le poëte disparut dans les tourbillons de poussière que vos pieds soulevaient, — et il ne nous fut plus donné de le revoir!

Avec le chant funèbre dont les graves et fiers accords roulèrent le 13 avril à travers la salle des Concerts de la Société philharmonique, tu n'as pas seulement enseveli les héros tombés dans les journées de mars pour la vraie liberté; sans le savoir, c'était ta mort que tu célébrais dans cette hymne funèbre!

Et parce que ce fut alors que le docteur Albert-Jules Becher nous fit ses adieux, c'est le 13 avril que nous désignons comme le jour de ta mort, et non le 30 novembre, où tu as été fusillé comme rebelle. Jusqu'au 13 avril, nous avons pu t'aimer comme homme; c'est de cette époque que datera notre deuil pour toi, qui fus un grand artiste, quoique inconnu.

Nous ne déposerons point de couronne sur ta tombe: au lieu de cueillir des lauriers, tu les as brisés.

WALTER DE GOETHE.
(Traduit par J. DUESBERG.)

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui, dimanche, au théâtre de la Nation, *les Huguenots*, pour les débuts d'Espinasse.

*** *Le Violon du Diable* obtient tout le succès que nous lui avons prédit, succès d'enthousiasme et d'argent. A chaque représentation la recette s'élève, et, dès la troisième, elle avait atteint le chiffre de 7,000 fr., chose sans exemple depuis près d'une année. Vendredi dernier, ce bienheureux chiffre a grandi encore, et tout annonce une suite de brillantes représentations. Fanny Cerrito et Saint-Léon, tous les deux si charmants et si extraordinaires, n'auront jamais remporté de victoire plus glorieuse ni plus complète.

*** La semaine a été bonne pour le Théâtre-Italien. La représentation annoncée pour dimanche dernier n'a pu être donnée; mais, mardi et jeudi, *la Cenerentola* nous est revenue avec Lablache, Ronconi, l'Alboni, et toujours le même succès qui s'explique si bien par un talent extraordinaire. Au chant en l'honneur de la France avec paroles françaises, sur un air de *la Fille du Régiment*, qu'elle avait dit d'abord, l'admirable cantatrice a substitué le *Brindisi* de *Lucrezia Borgia*, cette cantilène si simple, dont elle fait quelque chose de si étonnant; l'enthousiasme et les bravos n'ont été que plus vifs. Bordas a rompu son engagement: le public doit lui savoir gré de la complaisance avec laquelle, tout souffrant qu'il était, il a concouru aux premières représentations pour ne pas retarder la réouverture. La reprise de *l'Italiana in Algieri* s'est faite hier au soir.

*** Les indispositions ont contrarié pendant deux jours le répertoire de l'Opéra-Comique. Mercredi on devait donner *le Caïd*, et il y a eu relâche; le *le Val d'Andorre* n'a pu être joué le lendemain. Heureusement tout est rentré dans l'ordre, et les grosses recettes ont repris leur cours.

*** On monte *le Val d'Andorre* à Bruxelles, Anvers, Francfort-sur-Mein et Vienne. Cet ouvrage sera joué à Berlin, le 15 mars prochain.

*** La *Muette de Portici*, traduite en italien, sera jouée à Londres au théâtre italien de Coven Garden. Mario remplira le rôle de Masaniello, miss Catarina Hayes celui d'Elvire, Fanny Cerrito celui de Fenella.

*** La *Favorite*, également traduite, sera jouée aussi sur les deux théâtres italiens de cette ville, à Covent-Garden par Mlle Grisi et Mario, au théâtre de Sa Majesté par Mme Stoltz et Gardoni.

*** La célèbre cantatrice, Sophie Loewe, vient d'épouser le prince Frédéric Lichtenstein.

*** L'Académie des Beaux-Arts, dans sa séance d'hier samedi, a nommé le célèbre compositeur, Spohr, membre correspondant, en remplacement de

Donizetti. Cette nomination a eu lieu au premier tour de scrutin. Les autres candidats proposés par la commission spéciale et par l'Académie étaient MM. Verdi, Perotti et Beaulieu (présentés *ex æquo*), Mainzer, Coste et Chenevard, ces deux derniers architectes.

*** La seconde séance de la Société de l'Union musicale aura lieu dimanche 4 février, à deux heures, salle de Sainte-Cécile. On exécutera *Christophe Colomb*, de Félicien David. On peut se procurer des billets à l'avance, chez M. Manéra, rue Fléchier, et chez les principaux éditeurs de musique.

*** Dans la première séance du club des Mélodistes, qui vient de s'ouvrir à Londres, Panofka a exécuté avec beaucoup de succès une fantaisie nouvelle de sa composition, *le Carnaval de Naples*.

*** Ed. Wolff vient de partir pour Bruxelles.

*** Sowinski, le pianiste compositeur, a donné à Niort son concert annuel en présence d'un auditoire nombreux et choisi, avec le succès qu'il obtient toujours et que son beau talent légitime.

*** Le comité de l'Association des artistes-musiciens, dans sa dernière séance, a décidé qu'une nouvelle pension de 200 fr. serait créée au profit de M. Dufour, artiste des plus honorables, âgé de 67 ans, ayant appartenu à la musique de l'armée et de la garde nationale.

*** Apollinaire Kontsky et le jeune Wieniawsky, tous deux violonistes, ont donné récemment des concerts à Breslaw.

*** Nous rappelons à nos lecteurs la fête magnifique qui sera donnée samedi soir, 3 février, par les trois associations des Lettres et des Arts, au Jardin-d'Hiver, qui prendra un aspect absolument nouveau à la clarté d'une illumination féérique, exécutée par M. Clémençon, sur les dessins de M. Séchan. Un orchestre de cent musiciens, choisis parmi les meilleurs artistes, exécutera, sous la direction de Strauss, des airs de danse spécialement choisis, arrangés ou composés pour cette fête par une commission du comité des artistes musiciens, présidée par M. Tolbecque. — La décoration de la salle, confiée aux architectes du comité de l'association des peintres, sculpteurs, etc., MM. Tessier, Guénepin et Quantinet, doit transformer le Jardin-d'Hiver en véritable jardin d'Armide. Toutes les mesures sont prises pour donner à cette fête sans rivale une somptuosité, un attrait irrésistible. Le but de bienfaisance de ce bal, organisé au profit de la caisse de secours des sociétés des gens de lettres, des artistes musiciens, des artistes peintres, sculpteurs, etc., achèvera d'entraîner les sympathies du public en intéressant sa générosité. Le prix d'entrée est de 10 francs. On trouve dès ce moment des billets chez les dames patronesses dont les noms suivent : Mmes Bayard, rue Rougemont, 9. — Etienne Blanc, rue Rougemont, 13. — Tulou, rue Rochechouart, 27.—De Baulche, rue Saint-Florentin, 19. — Gauthier, rue Hauteville, 62. — Boquet, rue Louis-le-Grand, 49. — Cerise, rue de Sèze, 10. — Erard, rue du Mail, 24. — Justin Ouvrié, rue Notre-Dame-de-Lorrette, 19. — De Bez, rue Saint-Lazare, 34. — Albert Lenoir, rue Racine. — La princesse Mathilde Demidoff, rue Courcelles. — Gandolphe, rue Samson. — Grillon, boulevart Saint-Denis, 22. — Pajou, rue de l'Ecole de Médecine, 6. — Lebel, rue des Filles-Saint-Thomas, 5. — Adolphe, rue de l'Echelle, maison Lemoine. — Dubuffe, rue Saint-Lazare, 34. — Jollivet, rue des Saints-Pères, 1 bis. — Rochu, quai Voltaire, 15. — Georges Bousquet, rue Neuve-Saint-Nicolas. 12. On en trouve aussi chez MM. les commissaires, les membres de la commission d'organisation et chez M. Brandus, rue Richelieu, 97, Bernard Latte, boulevart des Italiens, 2.

*** La Société de musique classique donnera cette année ses matinées de musique de chambre dans la salle de M. Sax, rue Saint-Georges, n° 50. Il y aura six séances, qui continueront de quinzaine en quinzaine. La première aura lieu le dimanche 4 février prochain, à 2 heures précises. On y entendra : 1° un quatuor de Beethoven pour instruments à cordes, exécuté par MM Tilmant frères, Guerreau et Casimir Ney; 2° un quatuor de Mozart, pour piano et instruments à cordes, exécuté par Mme Wartel, Tilmant frères et C. Ney; et 3° un decetto (inédit) de Reicha, pour instruments à cordes et à vent, exécuté par MM. Tilmant frères, Guerreau, C. Ney, Gouffé, Dorus, Verroust frères, Klosé et Rousselot. — Toutes les places sont numérotées et au prix de 5 fr. On peut se procurer un abonnement aux 6 séances pour 40 fr. chez M. Tilmant, rue Neuve-Bréda, 16 ; une personne en prenant aussi 6 billets pour la même matinée jouira du même avantage.

*** Les événements politiques de l'année 1848 ont eu des suites désastreuses pour la presse musicale de France, d'Italie et d'Allemagne. Nous avons annoncé que *la Gazette universelle de Leipzig*, qui ne comptait pas moins de cinquante années d'existence, avait cessé de paraître; *la Gazette musicale* de Berlin, *la Gazette* de Vienne, *la Teutonia* et la *Cæcilia* ont également suspendu leur publication.

*** L'art musical et les artistes viennent de faire une grande perte en la personne de M. Raver, éditeur de Bordeaux, enlevé à sa famille et à ses nombreux amis par une mort aussi subite qu'inattendue. La loyauté de son caractère et la rectitude de son esprit lui avaient concilié la sympathie générale : son obligeance connue inspire aux artistes de légitimes regrets.

Chronique départementale.

*** *Rouen*, 24 janvier. — Quatre ténors se sont succédé en peu de temps sur notre théâtre, Bauche, Poultier, Huner et Bettini, et la foule s'est empressée d'aller les entendre. Le spectacle est toujours notre plaisir favori, mais l'absence de nouveautés est cause que nous ne pouvons nous passer d'artistes en représentation. — Les concerts aussi, lorsqu'ils offrent l'occasion d'entendre de bonne musique interprétée par des talents réels, sont fort recherchés dans notre ville industrielle. MM. Orlowsky et Engelmann ont ouvert, dimanche dernier, dans les salons de M. Carlin, la série de leurs matinées d'hiver. Beethoven et Mendelssohn ont fait en grande partie les honneurs de cette première séance. Mlle Carlin a rendu sa partie dans le trio de Mendelssohn avec tout le feu, le brio, la largeur de style que ce beau morceau exige. Elle a dit avec non moins d'esprit, de grâce et de fini d'exécution, le joli morceau de Blumenthal, qui terminait la matinée. Nous constatons avec infiniment de plaisir les progrès notables que cette charmante personne a faits depuis un an.

*** *Dijon*. — Salle comble, cinq cents billets refusés, *Charles VI* joué et chanté *presque* avec perfection, tel est le bilan de la soirée de mardi. M. Dutasta, dans le rôle du roi, a été non-seulement bon comédien, mais chanteur plein de goût et de sensibilité. Mlle Moisson a joué déjà quatre fois sur notre scène, dans *la Favorite, la Juive* et *Charles VI*. C'est, sans contredit, dans ce dernier opéra qu'elle a obtenu le plus de succès. Quoi qu'il en soit, Mlle Moisson doit travailler encore beaucoup le bel instrument que la nature lui a donné, si elle veut définitivement prendre rang parmi les artistes de premier ordre. Et puis, elle a une intempérance de jeu dont elle fera bien de se corriger. Il y a anarchie dans ses gestes..... Nous engageons vivement Mlle Moisson à se méfier des applaudissements que lui valent ses éclats de voix soutenus sur certaines notes; c'est par suite de ces écarts qu'elle est arrivée à ne pouvoir modérer toujours les vibrations de sa voix dans le chant plein et élevé, défaut qui résulte d'un commencement de fatigue : car nous ne pouvons croire que ces *battements de gosier* soient le résultat de la volonté, ce ne serait pas du bon goût. M. Tisseyre a mérité de vifs applaudissements dans le rôle du dauphin. Le chant national a produit un immense effet, comme toujours. — *Le Val d'Andorre* sera mis en répétition très-prochainement. On prépare aussi *la Reine de Chypre*, et la reprise des *Huguenots* aura lieu dans quelques jours.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles*. — Le roi a souscrit pour 20 exemplaires de l'Album publié lors de la fête artistique du 28 septembre 1848. — Un arrêté royal du 10 janvier approuve le règlement adopté par la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, pour l'établissement d'une Caisse centrale de prévoyance au profit des artistes belges.

*** *Berlin*. — Une grande matinée musicale au profit des pauvres a eu lieu, le 14 janvier, au Théâtre-Royal. On a commencé par la scène finale d'*Otello* ; puis M. Doring a récité une pièce de vers ; ensuite est venue une scène d'un vieux ballet : *le Soldat par amour*. On a beaucoup applaudi Mmes Marie Taglioni et Carlotta Grisi. Après le ballet est venue la charge : *le Défunt*. Une scène de *Norma*, admirablement chantée par Mme Kœtler, a clos la solennité.

*** *Dresde*. — Au théâtre de la Cour on a exécuté : *Le Christ, messager de paix*, oratorio de Naumann, petit-fils du célèbre Amédée Naumann. Les parties de solo ont été chantées par Mmes Schwarzbach et Wagner, et MM. Tichatschek, Lindemann et Mitterwurzer. Diverses réunions musicales ont chanté les chœurs. L'oratorio de M. Naumann a été favorablement accueilli.

*** *Hambourg*. — Le *Thalia-Theater* a donné, la veille du jour de l'an, une pièce assez bizarre, intitulée : *Hambourg*. Le première acte se joue en 834 à *Hammabourg* ; c'est ainsi que la ville s'appelait à cette époque. La pièce finit en 1848, la nuit de la Saint-Sylvestre, dans la boutique d'un confiseur. La musique a été arrangée par Stegmann.

*** *New-York*. — Quatre orchestres nous sont arrivés d'Europe : 1° la société styrienne; 2° l'orchestre allemand sous la direction de Luschow; 3° Gungl avec sa bande, et 4° l'association saxonne, ayant M. Eckard pour directeur. Quant aux virtuoses, il faut renoncer à les compter; ils nous viennent de France, du nord et du midi de l'Allemagne, de Belgique, d'Angleterre, d'Ita-

lie, d'Espagne, de Pologne, etc. Il n'y a guère que six à huit grandes villes dans lesquelles on puisse donner un concert tant soit peu fructueux: New-York, Boston, Philadelphie, Baltimore, la Nouvelle-Orléans et Cincinnati. Mais ces localités sont séparées par de si grandes distances, que les frais du voyage s'élèvent à une somme assez ronde. Puissent ces lignes servir d'avertissement aux artistes qui croient trouver des monceaux d'or aux États-Unis!

*** Voici le chiffre des recettes des trois premiers bals de l'Opéra : premier bal, 7,300 fr.; deuxième bal, 6,715 fr.; troisième bal, 8,941 fr. Total, 22,956 f. La recette du troisième bal a dépassé celle du bal donné à pareille époque, il y a un an.

*** Les nouveaux quadrilles de Musard font merveille aux bals de l'Opéra, principalement ceux du *Val d'Andorre*, d'*Haydée*, de *Gilles ravisseur*, du *Mari au bal*.

*** Nous avons assisté, mercredi dernier, au premier des bals parés par souscription qui se donnent à l'Ecole lyrique, 18, rue de la Tour-d'Auvergne, sous le patronage des plus jolies artistes de Paris. Un excellent orchestre dirigé par Weber; des flots de lumière, des rafraîchissements et des fleurs à profusion, un entrain toujours de bon goût : tout se trouvait réuni dans cette ravissante soirée. Le deuxième de ces bals est fixé à mercredi prochain, 31 janvier.

Gérant, ERNEST DESCHAMPS.

NOUVEAUTÉS MUSICALES

Chez EDMOND MAYAUD, Éditeur, boulevart des Italiens, 7, à Paris:

MUSIQUE VOCALE.

ROMANCES, MÉLODIES, CHANSONNETTES, SCÈNE COMIQUE.

LE BRINDISI

Ballade chantée au Théâtre-Italien dans *Lucrezia Borgia*, de Donizetti, par l'ALBONI. Nouvelle édition, ornée du portrait de la célèbre cantatrice.

Prix : 3 francs.

JACQUES POTHARTS

DEUX NOUVELLES COMPOSITIONS.

		fr. c.
1° **La Reine d'un jour**, canzonetta pour soprano, chantée par Mme RABI		2 50
2° **Le Monde pour toi**, rêverie pour ténor, chantée par M. IWEINS D'HENNIN		2 50

DE DIVERS AUTEURS.

L. AMAT	La Ste-Beaume (Souvenir du Var)	2 50
Idem.	Alger, fantaisa	2 50
CH. BAYALOS	Fillette de Paris, chansonnette, chantée par Mme UGALDE-BEAUCÉ	2 50
AUG. MOREL	Ma Caravelle, chant maritime, dédié à Roger	2 50
CH. PLANTADE	Le Chant du Berceau, mélodie	2 50
A. QUIDANT	Le Premier Bal, canzonetta	3 »
Mme VICTORIA ARAGO	Les Berceuses du Roi, mélodie	2 50
CH. PLANTADE et DELANGE	Azor, chansonnette, chantée par SAINTE-FOY	2 50
E. L'HUILLIER et DELANGE	La Fée aux blonds cheveux, fabliau, chantée par Mme RABI	2 50

Romances pour Basse ou Baryton.

C. FRANCK	Les Trois Exilés, chant national	3 »
Mlle M. DUGAS	L'Aigle prisonnier, romance, dédiée à *Louis-Napoléon Bonaparte*	3 »
J. O'KELLY	Floritta, sérénade, chantée par J. PEOORLINI	2 50
E. REYER	Hamina, fantasia arabe, chantée par J. GÉRALDY	3 »

MUSIQUE INSTRUMENTALE.

NOUVEAUTÉS POUR LE PIANO.

		fr.	c.
J. B. DUVERNOY	Op. 180. Fantaisie sur *Lucie de Lammermoor*	6	»
L. MESSEMAECKER	Op. 58. Souvenir d'un Bal, Rondo-Valse	6	»
P. CAVALLO	Deux fantaisies sur *Lucrezia Borgia*, n° 1, 2, chaque	6	»
S. GOLDSCHMIDT	Nocturne pour piano	5	»
E. REYLOFF	Op. 14. Solitude, étude de genre	5	»

Quadrilles nouveaux.

MUSARD	Gille Ravisseur (motifs A. GRISAR)	4	50
Idem.	Le Mari au Bal (motifs VICTORIA ARAGO)	4	50
J. LAUTZ	Le Camp de Saint-Maur	4	50
Mlle C. BERTOU	Un Jour de Fête, à *six mains*	4	50
ALPHONSE LE DUC	Midi-Minuit	4	50
CAMILLE SCHUBERT	Le Brindisi, hommage à l'ALBONI	4	50

Valses, Polkas, Mazurkas nouvelles.

F. BURGMULLER	Le Brindisi, valse dédiée à Mlle ALBONI	6	»
Mlle C. BERTOU	Les Fleurs, quatre valses brillantes	4	50
AL. FAUCHEUX	Les Soirées de Paris, valses	5	»
Idem.	Bergeronnette, valse	5	»
A. QUIDANT	La Belle Jeanne, valse facile	2	»
P. SELIGMANN	Les Houris, grande valse brillante	5	»
E. REYER	Polka de la Présidence, dédiée à *Louis-Napoléon Bonaparte*	4	50
E. REYLOFF	Ondine, polka	2	»
L. MESSEMAECKERS	Mazurka bohémienne	3	»

87 (ancien 97), rue Richelieu.

GRAND ABONNEMENT A LA LECTURE MUSICALE

DE

Brandus et Cie, éditeurs de musique.

30 francs par an.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. | N° 5. | 4 Février 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Robrmann.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

SOMMAIRE. — De l'opéra en Europe (1er article), psr **Léon Kreutzer.** — Deuxième séance de la Société des concerts, par **H. Berlioz.** — Auditions musicales, par **H. Blanchard.** — Collection de morceaux des musiciens hollandais et flamands du XVIe siècle, par **Maurice Bourges.** — Nouvelles. — Annonces.

Nos abonnés recevront, avec le présent numéro, les titres et la table des matières de l'année 1848.

Les abonnés de la *Revue et Gazette musicale* savent déjà quelles magnifiques étrennes leur sont destinées, et nous croyons qu'il était impossible d'imaginer un cadeau plus digne de leur être offert, plus riche en valeur musicale que les

QUARANTE MÉLODIES DE MEYERBEER

RÉUNIES EN UN VOLUME.

Mais ce n'est pas tout encore : le soin extrême que nous mettons à la publication d'une œuvre de cette importance et qui contiendra des mélodies entièrement inédites, ayant entraîné quelques retards, nos abonnés ne recevront le précieux recueil que dans le courant du mois prochain, et, loin d'y perdre, ils y gagneront de toute manière, car en attendant nous leur offrons un supplément d'étrennes d'un genre tout à fait différent et d'un attrait non moins vif,

LA PARTITION COMPLÈTE POUR PIANO SEUL

DES

MOUSQUETAIRES DE LA REINE,

D'HALÉVY.

Nous prions nos abonnés de vouloir bien faire retirer immédiatement cette partition au bureau du journal, ainsi que le beau portrait de Teresa Milanollo, dont nous leur avons fait hommage. Ceux de nos abonnés de Paris qui ne les auront pas retirés dans le courant de la semaine, les recevront avec le numéro prochain.

La *Revue et Gazette musicale* donnera prochainement un grand concert *avec orchestre.*

DE L'OPÉRA EN EUROPE.

Introduction.

Celui qui assiste à l'une de ces représentations magiques où tous les arts se donnent la main pour enchanter le spectateur, où la poésie, la musique, la peinture, la danse, réunissent leurs prestiges dans un ensemble harmonieux, ne se doute guère des efforts tentés, des obstacles surmontés par le génie et la persévérance, pour élever l'art dramatique, si faible, si incomplet dans son enfance, au degré de perfection qu'il réalise aujourd'hui. Ce petit travail ne sera donc pas, je l'espère, sans intérêt pour les lecteurs de *la Gazette musicale.* Ils verront la musique, réduite en Grèce au rôle le plus humble, chargée seulement de la mission, plus officieuse que brillante, de soutenir la voix des acteurs; ils la verront acquérir une importance de plus en plus grande, en arriver à ne plus redouter la poésie, sa rivale, et lui disputer vaillamment la couronne. Ils la verront même de nos jours, comme toutes les puissances longtemps opprimées, abuser un peu de sa force et chercher à détrôner sa sœur divine. Mais ce sont là les écarts d'une école dont le bon sens et la vérité feront justice. Nos poëtes, nos compositeurs sauront tresser aux deux muses une couronne également belle, également précieuse. Ils comprendront que la vérité dramatique, dont Gluck, Grétry, Weber, ont été les plus fervents apôtres, est une importante conquête, et ils ne la laisseront pas dépérir. La peinture viendra toujours leur prêter ses magiques ressources. La danse, muse folâtre, aura seule quelque chose à gagner; elle voilera un peu plus le haut de son cothurne; elle donnera à sa marche des allures un peu moins vives; elle nous rappellera souvent cette belle danse grecque, aux poses si nobles, ces rhythmes cadencés, ces évolutions harmonieuses, où les Grecs trouvaient l'imitation de la marche des sphères célestes. L'art dramatique se maintiendra donc longtemps dans le cercle supérieur où il est parvenu, et nous aurons encore à admirer de nouveaux chefs-d'œuvre, bien différents des embryons informes dont je vais tout à l'heure vous parler.

CHAPITRE Ier.

Du théâtre antique.

C'est une chose remarquable que la Grèce, où le culte des arts a été poussé si loin, nous ait laissé si peu de documents sur ce qu'était alors l'art musical. Ses poëtes, ses sculpteurs n'ont pas besoin d'être loués; ils sont parvenus à une perfection qui ne sera probablement pas surpassée. La peinture grecque nous est peu connue; mais si l'on en juge par les peintures retrouvées à Pompeï et déposées au musée *Degli Studj* (la peinture et la sculpture furent transportées en Italie par des artistes grecs), elle nous a laissé des modèles de noblesse et de grâce que de grands maîtres pourraient avouer; et encore n'avons-nous là probablement que des copies ou imitations de tableaux célèbres. Quant à la musique, on nous raconte bien les effets qu'elle produisait; on nous dit que les Spartiates coupèrent quatre cordes à la lyre de Timothée, qui, par la mollesse de ses chants, énervait les courages; on nous peint le mode phrygien comme excitant aux combats, le lydien à la langueur; mais, en vérité, si les rares fragments qui nous restent de la musique grecque sont authentiques, il faut reconnaître,

ou que la langue grecque en empruntait un charme dont nous ne pouvons avoir l'idée, ou bien que l'habitude faisait tolérer aux anciens des successions de sons qui nous semblent tout à fait barbares. Une succession de notes dans le mode lydien ou phrygien ne produirait pas chez nous de sensations voluptueuses ou guerrières; seulement, elle étonnerait étrangement notre oreille, et la lyre même de Timothée, avec toutes ses cordes, ne vaudrait certainement pas une excellente harpe à double mouvement de M. Erard. Je dois avouer que, quant à moi, je crois peu à la musique grecque. Le temps où la dernière des muses devait descendre sur la terre n'était pas encore venu. La Grèce, qui ne comprenait alors que la lumière et la beauté; la Grèce, le pays de la réalité, la plus accomplie il est vrai, ne pouvait être le berceau d'un art qui a pour champ le vaste domaine de l'idéal. Aux époques antiques, alors que les peuples de la Grèce et de l'Italie possédaient par excellence le sentiment de la forme, les arts plastiques convenaient merveilleusement à leur génie. La musique, avec ses contours indistincts et mystérieux, devait naître plus tard; elle devait naître d'une religion nouvelle, elle devait être l'expression de cet état plein d'inquiétudes et d'aspirations de l'âme humaine que Chateaubriand a si justement défini, *le vague des passions*.

Certaines parties de nos mélodrames, où une musique confuse et voilée soutient la voix des acteurs à la fin des principales scènes, pourraient peut-être nous donner une idée du rôle effacé que remplissait la musique chez les anciens. Les voix ne franchissaient pas l'intervalle d'une *quinte*; les instruments les plus usités étaient : la lyre, la flûte et le cystre. Le chœur déclamait séparément, quelquefois aussi mêlait sa voix à celle des principaux acteurs. Il représentait pour ainsi dire l'opinion publique. Sans passions, il n'intervenait que pour louer ou condamner les actions des personnages qui jouaient les rôles importants. Le chef de chœurs s'appelait *coryphée*; c'est lui qui avait la direction générale de la pièce; il réglait la mélopée et le rhythme, et souvent le poëte lui-même remplissait cette fonction.

A Rome, la musique fit peu ou point de progrès. On sait que Titus Andronicus, pour épargner sa voix, faisait déclamer ses pièces par un acteur, tandis que lui-même accomplissait les gestes appropriés au sujet, ce qui donna l'idée de la pantomime. On sait aussi que parmi les comédies de Térence, quelques-unes sont écrites pour *une* ou *deux* flûtes (1) qui, destinées sans doute à accompagner des personnages différents, étaient probablement accordées, soit à la *quinte*, soit à l'*octave*, ce qui a pu révéler les premiers éléments de l'harmonie. Mais toutes ces notions sont bien vagues, et en vain, je le crois, les commentateurs épuiseraient des trésors de sagacité et de science à faire jaillir la lumière de ce chaos et à bien connaître une époque qui est à l'histoire de la musique, ce qu'est à l'histoire proprement dite l'époque de nos premiers rois.

Une simple réflexion en terminant : que les Grecs, que les Romains aient fait peu de progrès dans la musique instrumentale, cela se conçoit aisément. Le progrès de cette partie de l'art se lie intimement à celui des sciences mécaniques, et l'on doit penser que les instruments si imparfaits dont se servaient les Grecs étaient un obstacle à son développement ; mais ils avaient le plus pur, le plus parfait de tous les instruments, la voix humaine. Ils se réunissaient souvent dans les temples et dans les théâtres pour chanter des odes ou des hymnes. Conçoit-on alors qu'au lieu d'un monotone unisson, quelques voix n'aient pas tenté de se séparer de leurs compagnes pour aller se poser sur les intervalles les plus simples et atteindre ensuite les plus compliqués. Chose bizarre ! la mélodie était connue depuis des siècles avant que l'harmonie ne fût inventée Il fallut des siècles encore pour que la note sensible, introduite dans l'harmonie, vînt donner à la musique un élan nouveau : tant les progrès de l'art sont lents, tant ils doivent être considérés comme une conquête qu'il faut précieusement conserver !

(1) Flûtes droites, flûtes gauches, flûtes inégales, flûtes tyriennes, sans qu'il nous soit donné de comprendre ce qui pouvait déterminer le choix de l'une ou de l'autre. *L'Heautontimorumenos* fut joué d'abord avec deux flûtes inégales, suite avec deux flûtes droites.

CHAPITRE II.

De la Musique pendant les premiers siècles du moyen âge.

Nous allons voir se dissoudre cette alliance où la musique jouait le rôle d'esclave soumise. L'empire romain succombe, le goût des lettres se perd; les Barbares viennent mêler leurs rudes consonnes aux molles voyelles de la Grèce et de l'Italie. La musique, réduite à quelques fragments imparfaits, sert à orner, on pourrait plutôt dire à défigurer les belles hymnes que les chrétiens chantaient dans les temples. Enfin Guy d'Arezzo paraît et *perfectionne* l'harmonie et le contrepoint. Or, veut-on savoir ce que c'était que l'harmonie et le contrepoint à l'époque de Guy-d'Arezzo? Je vous l'expliquerai. Il n'est pas d'oreille si peu exercée qui ne puisse reconnaître tout d'abord quels sont les intervales qui, en se succédant, produisent un effet agréable. Deux *tierces*, deux *sixtes* de suite satisferont l'oreille; deux *quartes*, deux *quintes* la blesseront cruellement. Eh bien, le système suivi alors était précisément le contraire de ce que la nature semble nous avoir indiqué. On bannissait de l'harmonie la *tierce* et la *sixte*, et l'on trouvait fort beau d'écrire au-dessus de la basse une série de *quartes* ou de *quintes*, de telle sorte que la partie grave donnant ces notes : *ut, ré, fa, mi, sol*, le dessus ferait entendre celles-ci : *fa, sol, si, la, ré*, ou *sol, la, do, si, mi*, ce qui peut s'appeler tout simplement enter une barbarie sur une barbarie. A la vérité, quelques novateurs timides essayaient bien d'adoucir l'âpreté de ces terribles intervalles par le mélange des *tierces* et des *sixtes*; mais il faut voir comme ils étaient traités par les puristes de l'époque ! On les regardait comme les corrupteurs de la morale et des arts. Aujourd'hui on ne serait pas plus scandalisé d'entendre se glisser dans une messe solennelle un plat vaudeville, que ne l'étaient ces fanatiques à l'apparition d'une simple et innocente tierce. Écoutons l'un d'eux : « Hélas, ô douleur! il se » rencontre des chanteurs qui pensent diminuer leurs défauts par une » innovation stupide. Voici, disent-ils, une nouvelle façon de chanter, » c'est-à-dire de nous servir de consonnances nouvelles. Ils offensent » le goût de ceux qui savent remarquer de pareils abus; ils offensent » le sentiment, car ils excitent la tristesse, lorsqu'ils devraient exciter » la joie. O absurde coutume! ô détestable prétexte! ô grand abus! » ô immense aberration de confondre l'âne avec l'homme, la chèvre » avec le lion, l'oiseau avec le poisson ! C'est ainsi qu'ils confondent la » consonnance et la dissonnance, de façon que nul ne peut les distin- » guer. Oh! si les anciens et savants docteurs en musique entendaient » de pareils chanteurs, que diraient-ils, que feraient-ils ? Ils les mal- » traiteraient de paroles et leur diraient : — « Tu ne m'as pas emprunté » le chant dont tu te sers; tu n'as pas fait avec moi un chant harmo- » nieux; de quoi te mêles-tu? tu n'es pas mon ami, mais mon adver- » saire; tu m'es un scandale. Tais-toi donc, car ce n'est pas l'harmonie » que tu produis, mais le désordre et la confusion ! »

C'était ainsi qu'en agissaient ces paladins de la *quinte* envers les partisans de la *tierce*, leurs adversaires. La *quinte*, il est vrai, conserva longtemps ses avantages; mais enfin, le système de l'innovation triomphant, elle fut détrônée par ses rivales. La *tierce* et la *sixte*, puissances méconnues, prirent cruellement leur revanche, et, les professeurs d'harmonie aidant, contribuèrent à réduire presqu'à rien le rôle de cette infortunée *quinte*, leur ancienne souveraine, aujourd'hui aussi embarrassée dans sa marche que le roi fainéant du jeu d'échecs.

D'un autre côté, tandis que les compositeurs se cadenassaient volontairement dans une chaîne si étroite, les chanteurs se livraient à tous les caprices de leur voix sur les pauvres mélodies qu'on leur confiait. Ils ornaient chaque note d'un luxe de ports de voix, de glissades, de fioritures incroyables et telles que les *dilettanti* du Théâtre-Italien, si épris qu'ils soient du chant orné, auraient bien de la peine à

les admettre. Cette fâcheuse manie est constatée par des manuscrits du temps; et, de plus, à Rome, j'ai entendu, et tout le monde a dû entendre certains chanteurs, qui prétendent avoir conservé intactes les anciennes traditions, et qui étouffent les plus sublimes phrases de Palestrina sous un luxe d'ornements ridicules, ressemblant bien plus à des sanglots qu'à des chants.

Les compositeurs de l'époque étaient d'ailleurs en hostilité ouverte avec les chanteurs.

Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des dévots!

On le verra par la petite citation suivante :

« Entre un chanteur et un compositeur, grande est la différence : » l'un répète, l'autre connaît les sons dont se compose l'harmonie. » Celui qui agit dans l'ignorance peut être défini plutôt une bête qu'un » homme. S'il vise à des sons aigus et perçants, le rossignol fera honte » à ses efforts ; s'il veut chanter un air grave et profond, il ne mugira » pas aussi sourdement que le taureau, il ne braiera pas aussi bruyam- » ment que l'âne, etc., etc., etc. »

Certes, aujourd'hui, les luttes sont toujours aussi vives entre les compositeurs et leurs interprètes; mais convenons que le combat a lieu à armes plus courtoises.

La notation musicale était également dans la plus complète anarchie. On se servait de points, de lignes, de lettres, de signes de toutes dimensions, de toutes formes. On figurait en rouge les passages où il était parlé de l'enfer ; en vert, ceux qui avaient trait à la vie pastorale ; en bleu, ceux qui parlaient de Dieu et de ses anges. Une série de notes gravitant diatoniquement de bas en haut exprimait l'ascension du Seigneur ; une série de notes dans le sens contraire, la chute du démon et des mauvais anges ; et, cependant, à chaque innovation utile, les puristes de s'efforcer de la repousser. Les doctes du temps de Guy d'Arezzo trouvaient que la musique se perdait. Lorsque Monteverde découvrit la note sensible, ce furent les mêmes clameurs. Rameau trouvait trop hardis les musiciens de son temps, qui, cinquante ans plus tard, furent jugés trop timides. La musique, si admirable d'ailleurs, de Haydn et de Mozart commence à vieillir pour nous dans quelques-unes de ses parties. Pourrait-on en conclure que la musique n'est qu'un art de mode et indigne de figurer à côté de la poésie ? Je ne le pense pas. Plus lente à éclore, la musique n'en a poursuivi que plus vite sa carrière. Moins d'un siècle et demi après l'extinction de la langue latine, la langue italienne se créait en Italie, et Dante, Pétrarque, Boccace, la portaient au plus haut degré de pureté et de splendeur, tandis que la musique, à peine sortie des limbes ténébreux, n'était pas digne de marcher l'égale de sa sœur céleste. Aujourd'hui, la musique a repris tous ses avantages. La poésie, la peinture, la sculpture, l'architecture, sont depuis longtemps parvenues à leur apogée. On ne dépossédera pas de leur trône Ictinus, Raphaël ou le Dante. La musique, brillante étoile, ne fait que de surgir au plus haut point de l'horizon. La grammaire musicale est formée; d'habiles commentateurs, de consciencieux érudits ont pesé, discuté tous les systèmes, nous ont donné des règles, des principes, une logique tout entière, enfin, qui nous permettent, avant même la consécration de l'avenir, de pressentir les œuvres dont il tiendra compte.

L'industrie a merveilleusement aidé au développement de la musique instrumentale. Au lieu des instruments imparfaits de l'antiquité, nous avons de dociles interprètes de la pensée du compositeur, qui se prêtent à tous ses caprices, à toutes ses volontés. Le compositeur lui-même, éclairé par l'étude des œuvres de ses prédécesseurs, peut porter un jugement sérieux sur ses propres ouvrages; de nombreux exemples lui ont appris qu'il devait en bannir toute vaine formule disparaissant avec l'époque qui l'a vue naître, et n'y admettre que la pensée et l'inspiration dans sa fleur. Pourquoi donc, dans de pareilles conditions, les œuvres du génie ne seraient-elles pas durables ?

Chose singulière, mais bonne à citer comme enseignement, à mesure que l'art musical se développe, les artistes sont aujourd'hui moins encouragés et moins soutenus. Dans ces temps presque barbares, le goût de la musique était universel, et les musiciens l'objet de l'admiration générale. Les ménestrels allaient de châteaux en châteaux, partout accueillis et fêtés, et maintes fois également bien récompensés par les faveurs de la châtelaine et par l'or du châtelain. Les rois entretenaient à grands frais des bandes de musiciens, et souvent la possession d'un célèbre joueur de luth ou de viole était pour eux une source de discussion et de querelles. On raconte qu'au xve siècle, en Italie, un fameux joueur d'orgue occupait tellement la renommée, que beaucoup de musiciens excellents arrivaient des régions du Nord, et traversaient, pour l'entendre, la mer, les Alpes et les Apennins. Un autre organiste, aveugle de naissance, possédait également un si merveilleux talent, que l'honneur le plus grand que les Vénitiens aient jamais accordé, la couronne de laurier, lui fut décernée. Ce sera, du reste, la véritable gloire de l'Italie que cet élan enthousiaste qui l'entraîne irrésistiblement au devant de toute tentative nouvelle ayant pour but le perfectionnement de l'art. En applaudissant aux essais pleins de sentiment, mais encore bien imparfaits, d'Orcagna, de Giotto, de Cimabue, elle préparait la voie à Raphaël, à Titien, à Michel-Ange. En favorisant les tristes compositions du xve siècle, elle préludait à la naissance de cette grande école religieuse dont Palestrina, qui a mérité le titre de *maître sublime*, a été le chef; école admirable, et qui, pour le sentiment et la noblesse, ne sera peut-être jamais atteinte, ou, du moins, jamais dépasssée.

(*La suite au prochain numéro.*) Léon Kreutzer.

2e SÉANCE DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

Je ne crois pas que le compte-rendu de cette séance puisse occuper longtemps l'attention de mes lecteurs (on suppose toujours qu'on a des lecteurs). Le concert a été *charmant*, c'est le cas de le dire, et l'orchestre a fait des miracles, surtout dans l'exécution de la première symphonie de Beethoven. Il faut entendre nos violons, les voir voler à tire d'ailes dans le scherzo de cette œuvre, pour croire à la possibilité de nuances pareilles obtenues de trente archets à la fois. C'est inouï. Je ne parle pas de ce trait qui serpente au travers de l'harmonie des instruments à vent, léger et rapide comme un souffle de la brise : on sait, en fait de mécanisme, de quoi nos violonistes sont capables. D'ailleurs ceci ne présente pas en soi de bien grandes difficultés; c'est la délicatesse de ce *legato* qu'il faut louer, car il y a vingt manières d'exécuter correctement un tel passage, vingt manières passables; celle-ci est la bonne, l'excellente, la merveilleuse. Le public transporté a redemandé le scherzo. Cette symphonie fut le point de départ de Beethoven. Elle est plus petite dans la forme, moins grande de style que celles qui l'ont suivie; elle est même étrangère aux sublimes aspirations devenues plus tard familières à l'auteur, c'est incontestable; telle qu'elle est pourtant, combien nous la trouvons supérieure à celle en *sol* majeur de Haydn (la 51e) qu'on a entendue dans la même séance! Vous sommes bien loin de manquer de respect pour le génie de Haydn, plus loin encore de méconnaître l'art admirable qu'il y a dans cette même œuvre, dont l'andante est délicieux; mais, en somme, il est impossible de méconnaître la distance énorme qui sépare la première symphonie de Beethoven de la 51e de Haydn. On trouve d'une part l'allégresse, le sang chaud, la force, le brillant regard de la jeunesse et une certaine *virtuosité* dans la manière d'employer l'orchestre; de l'autre, on reconnaît la tranquillité, la sagesse, le calme de l'âge mûr, un peu trop mûr, et une pratique réservée des ressources instrumentales, comparable au jeu des anciens clavecinistes. La symphonie de Beethoven est fière, élégante; elle marche droit, la tête haute; elle commande l'attention. Celle de Haydn est plus humble; elle s'avance modestement; son regard est respectueux; elle ose à peine élever la voix; elle s'insinue; elle est d'avance résignée à passer inaperçue et pleine de reconnaissance pour les honnêtes auditeurs qui voudront bien l'écouter. C'est de la musique de table, écrite

pour faciliter la digestion du prince d'Esterhazy, le patron de Haydn. Le premier morceau était pour le bœuf rôti, l'andante pour le gibier, le menuet pour les entremets sucrés, et le finale pour le dessert. Le dernier accord frappé, le prince envoyait un verre de tokai à son maître de chapelle, quelques bouteilles de vin du Rhin aux exécutants, et se levait en faisant à tous un signe de satisfaction protectrice. Il me semble que les choses devaient se passer ainsi; d'où l'on peut induire, sans m'offenser bien gravement, qu'elles se sont passées tout autrement.

Ceci nous fait comprendre sans peine que Beethoven ait produit neuf symphonies, quand Haydn en a écrit cent dix-sept. Cent dix-sept symphonies!! Cela fait trembler comme les *Mille e tre* de Leporello, ou comme les cent soixante-dix opéras de Paisiello. Une si foudroyante fécondité a quelque chose d'éblouissant au premier abord. Que de richesses! quelle abondance! quelle profusion! C'est une inspiration à jet continu, une pluie d'idées! Sous ces plumes infatigables, les mélodies s'amoncèlent donc touffues et pleines de sève, comme tombent sous la faux les brins d'herbe d'une grasse prairie!... Oui, mais comme ces brins d'herbe aussi elles se fanent; et se *faner* signifie devenir du foin. On ne coupe pas les chênes avec une faux. Et puis nous avons encore (fâcheuse comparaison!) ces diables de lapins qui font tant de petits, quand les lions en font si peu.

N'importe! cent dix-sept symphonies, c'est un beau denier; et si le prince d'Esterhazy les a toutes entendues, il faut qu'il ait été doué de facultés digestives peu ordinaires. Il est vrai qu'il dînait tous les jours, et qu'il en consommait peut-être plus d'une à chaque repas.

Eh bien! plaisanterie à part, il serait extrêmement intéressant, pour nous autres musiciens, de parcourir tout entière cette curieuse galerie. Nous trouverions là, bien certainement, un sujet d'études, de comparaisons, sinon toujours agréable, au moins éminemment instructif. Je donnerais beaucoup pour pouvoir ainsi juger du degré de variété que Haydn a su conserver dans son style en reproduisant cent dix-sept fois la même forme de composition instrumentale, car je crois qu'il ne s'en est jamais écarté. Nous sommes malheureusement bien loin de posséder la collection complète de ses symphonies en partition. D'où il suit qu'on ne peut en lire ou en entendre qu'un très-petit nombre, et que l'étude dont je parle, ainsi faite sur une échelle restreinte, perd à peu près toute sa valeur.

La quatrième partie du *Christophe Colomb* de Félicien David, figurait sur le programme après la symphonie de Beethoven. C'est une belle page où l'on retrouve le coloris du *Désert* et ce profond sentiment de la nature, dont il faut avouer que bien des maîtres, et des plus illustres, ont été radicalement privés.

Le tableau de la mer calme devait nécessairement ressembler un peu à celui du désert; il est supérieurement tracé. Rien de plus délicieux ensuite que ces mille bruits, d'abord indistincts, bientôt plus précis, qui semblent apportés au navigateur par la brise de terre; la chanson de la jeune femme est d'une grâce originale et naïve; mais l'arrivée, les cris de joie de cet équipage éperdu apercevant le *nouveau monde,* les salves de canon, le fracas du débarquement, tout cela est magistralement fait, et dignement couronné par un chœur final, spendide et plein d'élan. Peut-être y a-t-il dans cet œuvre abus de la simplicité, et un trop fréquent emploi des rhythmes semblables frappés en même temps par toutes les parties de l'orchestre; ce qui fait paraître la masse instrumentale moins variée dans son tissu qu'elle ne l'est réellement. Mais ce défaut est une qualité au point de vue du public, qui, en fait d'harmonie, ne peut sans un certain effort d'esprit se rendre bien compte de la multiplication de deux par deux, et s'assurer qu'elle produit positivement le nombre quatre. F. David, en prenant ce parti, s'est assuré d'être toujours compris et goûté de prime abord.

Nous avons eu en outre la belle prière du *Joseph* du Mehul : *Dieu d'Israël !* et un solo de flûte de M. Altès. Ce jeune virtuose a été bien accueilli; il joue réellement de la flûte d'une façon remarquable. Mais on le savait déjà. Les agitations du dehors ont été cause que le public s'est fait un peu attendre; il hésitait à venir. Le concert, en conséquence, n'a pu commencer qu'à deux heures vingt minutes. La salle, cependant, a fini par se remplir complétement, et douze cents personnes, pendant quelques instants, ont oublié, en écoutant de belle musique :

« Les sanglantes mêlées,
Les longs roulements des tambours,
Les lointaines volées
Des cloches et des canons sourds. .. »

Volées qu'on n'a point entendues, fort heureusement, mais qu'on aurait pu entendre et dont chacun se montrait fort préoccupé.

H. Berlioz.

AUDITIONS MUSICALES.

Le principe du droit politique va-t-il être dans Paris ce qu'était celui de la transubstantiation dans Byzance au temps du Bas-Empire? Les controverses sur la législation vont-elles nous envahir, nous dominer comme les disputes métaphysiques — guerre de raisonnements où la raison reste neutre — absorbèrent tous les esprits sous Constantin et ses successeurs, et rendaient tout gouvernement impossible? Cela serait peu amusant. En attendant qu'on nous donne le mot de cette ennuyeuse et fatigante charade sociale, accomplissons notre mission, qui consiste à signaler à nos lecteurs les choses musicales dignes de faire diversion à nos déplorables affaires publiques. Il est certain que l'art musical est la plus noble et la plus puissante distraction qu'on puisse goûter en ce moment. Le roman et même le mémoire en feuilleton sont morts en la personne de MM. Balzac, Sue, Dumas, Chateaubriand et même de Lamartine. L'art dramatique n'est guère plus en vie, ou bien il se montre menaçant d'allusions sur nos petits théâtres : la musique seule est toujours civilisatrice et consolatrice.

Il y a quelque chose de providentiellement musical dans cette jeune fille, dans cette nouvelle sainte Cécile qui vient mêler le chant pur, la mélodie et l'harmonie de son violon au bruit de nos aigres discussions politiques et de nos émeutes. On voit que nous voulons parler de Teresa Milanollo. Il faut bien croire à la puissance de cet art consolateur, qui est d'une si douce et si noble utilité dans notre société agitée, puisqu'il donne à cette jeune virtuose la force de continuer sa mission artistique en ce monde musical, alors qu'elle vient de perdre coup sur coup deux sœurs qu'elle chérissait. Le troisième concert qu'elle a donné cette semaine dans la salle Herz a été retardé par cette perte; il avait attiré beaucoup de monde. Comme dans les précédents, ce sont des solistes du même sexe que la bénéficiaire qui l'ont secondée dans cette troisième manifestation musicale : Mmes Cabel, Naldi ou Lami, et Mlle Sarah Danhauser. Cette jeune personne a chanté en digne élève de Mme Damoreau, l'air : *Il va venir*, de *la Juive*, et la romance du *Val d'Andorre*, ce chant du cœur en mode mineur dont la tierce majeure finale est un de ces effets trouvés, et profondément sentis, par lequel Mme Dorcier fait venir des larmes dans les yeux de tous les spectateurs au théâtre Favart. Mlle Danhauser s'est montrée sinon la rivale, du moins l'émulatrice de sa devancière dans ce chant si plein de sensibilité et d'expression.

Teresa Milanollo a exécuté de nouveau la *sérénade* de Beethoven qu'un grand nombre d'auditeurs lui avaient redemandée. Si elle en attaque le début peut-être un peu lourdement, elle en dit la polonaise avec une légèreté charmante, et déploie dans l'andante varié toute la suave poésie de son exécution; mais c'est surtout dans le concerto de Bériot qu'elle a montré un talent sérieux, sévère, grandiose. Ici point de ces mignardises de style qu'appellent, qu'autorisent la fantaisie, l'air varié, le caprice. C'était le roi des instruments parlant son plus noble langage sous l'inspiration de la jeune reine des virtuoses européens, ce qui n'a pas empêché la jeune artiste de se livrer à toutes les excentricités, à tous les caprices paganiniens dans la délicieuse fan-

taisie d'Ernst sur *il Pirata*, et celle sur les motifs de *Richard Cœur-de-Lion* qu'on ne se lasse pas d'entendre, et qu'on avait redemandée aussi. N'est-il pas inutile de dire que ces deux derniers morceaux, comme les autres, ont provoqué d'unanimes applaudissements?

— S'il est du devoir de tout bon journal des choses de notre art de signaler toutes les *exhibitions* musicales publiques, comme disent les feuilles anglaises, il ne doit pas être indifférent pour nos lecteurs de savoir que tel ou tel nouveau compositeur est entré dans une bonne voie, qu'il s'est produit en petit comité d'artistes, et qu'il surgira un de ces jours sur l'estrade de la publicité. On peut déjà ranger dans cette catégorie M. Georges Mathias, jeune pianiste distingué, qui vient d'écrire un trio pour piano, violon et violoncelle. Cet œuvre de bonne musique sérieuse a été exécuté dernièrement par l'auteur, MM. Armaingaud et Lebouc, et nous a paru magistralement composé. Après un premier morceau en *la* mineur, scientifiquement travaillé, vient un *scherzo* en *fa* majeur en mesure à deux-quatre d'une piquante originalité. La partie de ce morceau qu'on nomme le trio en termes de l'art, est en *ré* bémol majeur, autant qu'il nous en souvient, et s'enchaîne par une modulation un peu trop brusque avec le motif qui devrait être ramené, annoncé par fragments et développé en quelques mesures de plus. A cela près, ce *scherzo* est vraiment étincelant d'esprit et de verve, et fera la fortune de l'œuvre quand il sera publié et entendu en public. La mélodie de l'andante est large, suave et religieuse. Le finale de ce trio est d'un rhythme énergique et d'un style sévère et passionné tout à la fois. Il y a amplement l'étoffe d'un compositeur sérieux et souvent inspiré dans ce dernier ouvrage de M. Georges Mathias, qui en a déjà écrit quelques-uns de pareils. Heureux le jeune compositeur qui possède pour premier élément de la réputation un véritable talent, et qui n'a plus à s'occuper que de la publicité! Cette quasi-muse a aussi ses caprices et ses rigueurs; mais elle finit par accorder ses faveurs à l'artiste persévérant.

— M. Gouffé, notre excellent contre-bassiste, donne chez lui, tous les mercredis, des séances de bonne et classique musique, ce qui n'empêche pas qu'on n'y essaie aussi de la musique nouvelle. Mercredi dernier on y a exécuté un sextuor pour deux violons, deux altos, violoncelle et contrebasse, composé par M. Charles Kontski le violoniste, frère du pianiste qui fait merveilles maintenant à Madrid. Ce sextuor est vraiment une œuvre remarquable. Si les six instruments embarrassent parfois le compositeur, qui ne les fait pas assez contraster par des dessins différents; s'il a recours un peu trop fréquemment aux unissons, surtout entre les deux violons et les deux quintes; si les morceaux n'ont pas assez de concision, surtout le finale, de cette mesure précise et précieuse dans l'étendue qui caractérise surtout Haydn et Mozart, il faut reconnaître, pour être juste, que M. Charles Kontski a les qualités des défauts que nous venons de signaler. Sa manière est large; sa mélodie est franche et naturelle, et son harmonie est claire, pure et distinguée. Ce sextuor en *ut* majeur commence par un *allegro moderato* qui est, pour ainsi dire, une sonate ou concertino, dans lequel le premier violon joue un rôle aussi difficile que brillant. Les traits en double corde et en doubles octaves y abondent. L'auteur, qui jouait la partie principale de son œuvre, s'en est acquitté en virtuose habitué à vaincre la difficulté, comme à chanter avec beaucoup d'expression sur son instrument.

L'adagio commence par un récitatif grave et plaintif, dialogué entre le premier violon et le violoncelle, introduction toute empreinte de tristesse et d'originalité qui prépare on ne peut mieux la mélodie en *ut* majeur, à trois-temps, chant suave et consolateur sous lequel se dessine bien un trait de violoncelle, imité ensuite par le premier violon. On se prend à penser, en écoutant cette belle mélodie, à la romance : *Une fièvre brûlante*, *etc.*, de *Richard Cœur-de-Lion*; et l'on ne peut s'empêcher de croire que l'auteur y a pensé aussi involontairement en composant la *sienne*. Si le compositeur n'a pas fait un emprunt à la manière de Molière, en tuant son prédécesseur, sa réminiscence est toute artistique par la façon supérieure avec laquelle ce bel adagio est traité.

On ne sait vraiment plus comment caractériser un *scherzo* de quatuor, de quintette, de sextuor ou de symphonie, dont on dit toujours qu'il est étincelant d'esprit, de verve et d'originalité. Comme c'est le morceau pimpant, galant, valsant de ce genre d'ouvrage, et qu'il est de rigueur que le compositeur y jette tout ce que sa muse lui dicte de capricieux et de gai, de fantasque et d'original, la formule du jugement qu'on porte sur ce petit feu d'artifice musical est nécessairement typique. Le *scherzo* du sextuor de M. Charles Kontski est donc étincelant d'esprit, de verve et d'originalité. Il a, pour mieux justifier encore ces qualités, celle d'être écrit en *la* mineur. Or, on sait que les morceaux gais en mode mineur ont, en quelque sorte, une chance de plaire par le contraste qu'offre la tristesse de la tonalité unie à la gaîté du mouvement; et de plus, ce mouvement ternaire est contrarié, brisé dans le *scherzo* de M. Charles Kontski par le rhythme à deux temps, qui fait quelques piquantes tentatives d'usurpation pour rentrer bientôt dans son devoir et doubler l'effet de ce charmant morceau. De même que nos grands maîtres n'ont jamais fait quatre parties d'un mérite égal dans leurs quatuors, quintettes, etc., M. Charles Konstki, dans son finale, ne s'est pas tout à fait tenu à la hauteur des trois premiers morceaux de son sextuor, et ses véritables amis pourraient lui conseiller de le refaire ou du moins de l'abréger un peu. Quoi qu'il en soit, on ne peut que le féliciter d'entrer dans la carrière de compositeur instrumental par un œuvre aussi consciencieux, et qu'il exécute d'ailleurs, comme nous l'avons déjà dit, d'une manière brillante.

Henri BLANCHARD.

COLLECTION DE MORCEAUX

DES MUSICIENS HOLLANDAIS ET FLAMANDS DU XVIe SIÈCLE,

Publiée par la Société des Pays-Bas.

Tomes V et VI.

Nous sommes, il en faut convenir, un peu en retard avec les dernières publications rétrospectives, dues aux soins de la Société musicale des Pays-Bas; mais dans la vie d'une institution aussi solidement établie, aussi durable que celle-ci, quelques semaines, quelques mois de plus ou de moins ne sont pas une affaire. Les choses bonnes et utiles n'ont pas pour les hommes sérieux de vieillesse réelle, et l'on arrive toujours à temps lorsqu'il s'agit de dire ce qu'elles valent et ce qu'elles méritent.

La Société des Pays-Bas appartient à cette rare catégorie de créations vivaces qui portent en elles le germe et les garanties d'un long et fructueux avenir. Sa réputation est déjà grande en Europe. Cependant nous avons des raisons de croire que l'immense majorité de nos lecteurs français en ignore même le nom, ou du moins n'en a pas le souvenir très présent. La mémoire n'est pas en France la qualité nationale prédominante. Si Paris est la ville du monde qui dit, écrit et lit le plus, Paris est celle qui oublie le mieux et le plus vite. Il y faut frapper longtemps et fort pour y obtenir un écho durable. Or, l'association dont nous parlons ici ne s'y est pas produite par des manifestations assez immédiates, assez publiques, pour attirer l'attention de tous. Le cercle de sa renommée ne s'étend pas encore chez nous au-delà de quelques hommes spéciaux, savants ou artistes. Ce n'est pourtant pas qu'elle date d'hier.

Fondée, si nos renseignements sont exacts, en 1829, la Société des Pays-Bas touche à sa vingtième année d'existence. M. A.-C.-G. Vermeulen, aujourd'hui secrétaire général, en posa les premières bases, et n'a pas cessé depuis d'en poursuivre le développement avec un zèle opiniâtre, couronné d'un brillant succès. L'encouragement de l'art musical sous toutes ses formes, dans toutes ses branches, par toutes les voies possibles d'expansion et de progrès, tel est le mobile de la Société des Pays-Bas. Elle travaille sans relâche à exercer son influence par l'organe d'écoles de chant, de classes d'enseignement, de sociétés philharmoniques, soit vocales, soit instrumentales, par la publication périodique d'anciens chefs-d'œuvre, de matériaux historiques, et même,

ce qui est plus grandiose et plus dispendieux, par la création de bibliothèques spéciales. En un mot, la mission qu'elle s'est imposée a pour double but une guerre acharnée à l'ignorance, un dévouement illimité à la propagation de l'instruction musicale.

Afin d'atteindre plus promptement des résultats aussi compliqués, l'association s'est subdivisée en sections diverses. Chaque section a son action particulière dans la ville où elle siége, tout en relevant du comité central établi à Rotterdam. Ajoutons que les comités d'Amsterdam, de La Haye et d'Utrecht partagent avec Rotterdam l'honneur de tenir tour à tour en main les pouvoirs directoriaux. C'est dans un congrès annuel que sont exposées fidèlement les opérations isolées de chaque section.

A la faveur de cette constitution fédérative, la Société des Pays-Bas a pris un essor digne du plus haut intérêt. Nous n'avons pas à considérer ici ses effets sous le rapport philanthropique et moral, évidemment louable; notre tâche se borne à envisager ses actes au profit de l'art pratique et théorique. Nul doute que cette institution n'ait rendu d'éminents services à la cause de la science, et ne doive réagir utilement sur l'art moderne par la réimpression ou la mise en lumière de curieux monuments historiques, de compositions classiques, qui ont figuré avec éclat dans les annales de l'art musical.

Née dans ces riches provinces, sur cette terre forte et féconde, que l'historien pourrait appeler avec vérité la mère-nourrice de la musique, comme elle le fut du commerce, de l'industrie, de la peinture, la Société des Pays-Bas a dû tourner, avant tout, ses regards sur la grande école, dite école hollandaise, qui florissait si glorieusement aux XIVe, XVe et XVIe siècles. Semblable à la bonne semence de l'Évangile, cette école musicale, bien réellement la première dans l'ordre chronologique, produisit d'innombrables et riches moissons, qui nourrirent l'Europe entière. On ne peut oublier que le prodigieux élan imprimé au contre-point, dans ces époques d'enfantement et d'exploration créative, partit de la Hollande et des Flandres, pour se répandre avec une incroyable rapidité et une puissance d'autorité irrésistible dans tout le reste du monde civilisé. Longtemps les maîtres qui en sortirent exercèrent une suprématie sans partage. En Italie, en France, en Allemagne, en Espagne, partout on les retrouve en possession méritée des plus hautes dignités de l'art musical. Ils peuplent le monde de leurs disciples, qui plus tard arrivent à les effacer; mais ils n'en restent pas moins les patriarches de la composition scientifique et des artifices du contre-point.

C'est à ces nobles et antiques figures que la Société des Pays-Bas a rendu d'abord hommage. Elle a entrepris à ses frais une collection de morceaux choisis parmi les œuvres des meilleurs contrapuntistes hollandais et flamands. Quatre volumes ont été déjà publiés à différentes époques. Les tomes V et VI, que nous avons sous les yeux, sont les derniers qui aient paru. Sous le rapport matériel, qui a certainement de l'importance, lorsqu'il s'agit d'assurer l'authenticité et l'exactitude des monuments anciens, nous n'avons généralement que des éloges à donner. L'édition témoigne d'un soin minutieux. La gravure est nette, claire, exécutée avec intelligence. Néanmoins, quelques négligences, rares il est vrai, ont échappé à l'œil scrupuleux de l'éditeur, telles que l'omission de la mesure ternaire à la page 24 du tome cinquième et du retour à la mesure binaire dans la page suivante. En certains morceaux, les clefs familières aux lecteurs modernes ont été substituées aux clefs originales hors d'usage aujourd'hui. Ailleurs, les signes accidentels d'altération, dont la nécessité est problématique ou l'authenticité incertaine, sont placés au-dessus des notes qu'ils régissent, et souvent présentés sous la forme dubitative, au moyen du point d'interrogation. A ce sujet, nous ferons remarquer que la présomption de certains accidents détermine parfois de fausses relations mélodiques vraiment choquantes, comme dans la huitième mesure de l'*Altus* (no 3 du tome V), entre le *sol dièse*, le *fa dièse* et l'*ut naturel*, rapprochés en vateurs rapides. La question des accidents à introduire dans la musique du moyen âge, et même de la renaissance, est une des plus délicates. En cela, les suppositions du traducteur ne sont pas toujours exemptes d'arbitraire et d'incertitude.

Du reste, à part ces taches légères, le travail de l'éditeur est consciencieux. La plupart des morceaux sont convenablement choisis, soit pour faire apprécier le style individuel de chacun des maîtres cités, soit pour donner une idée de l'état de l'art pendant la fin du XVe siècle et dans la première partie du XVIe, avant la venue et l'influence de Palestrina.

Le tome V contient seize numéros; le tome VI, treize seulement Sur ces vingt-neuf morceaux, accompagnés du texte latin, il y en a quatorze de Hollander; cinq de Jacques Clément, surnommé *Clemens non papa*; cinq de Waet ou Wert; quatre de Josquin Deprès, et un seul de Philippe de Mons.

Peut-être aurait-on souhaité plus de variété. La part faite à Chrétien Hollander paraît d'abord bien large ; mais il ne faut pas oublier que les copies ou les éditions de ses œuvres sont beaucoup moins répandues que celles de Josquin ou de Philippe de Mons, dont les compositions eurent, dans leur temps, une immense publicité et sont parvenues en grand nombre jusqu'à nous. D'ailleurs, Hollander, contrapuntiste éminent, est très-digne de l'honneur que fait à sa mémoire la Société des Pays-Bas. Plusieurs des pièces publiées sont à la hauteur des productions les plus estimées de son siècle. Écrites à quatre, à cinq, à six et même à huit parties, elles se distinguent, comme les œuvres des contemporains, par un emploi constant de l'imitation, du canon et du contre-point fugué. Cet emploi est fait, presque toujours, avec adresse et variété. Quelques-uns de ces motets se divisent en deux portions séparées, qui sont terminées l'une et l'autre par la même péroraison. Ce procédé de répétition, cette sorte de refrain harmonique, s'il est permis d'ainsi parler, n'est point du tout accidentel; c'est une forme systématique que Hollander semble affectionner et dont il se sert avec effet dans son *Deus adjutar*, et surtout dans le *Pater peccavi*. Ce dernier fragment, emprunté à la parabole de l'Enfant prodigue, se fait remarquer par l'expression sentie du texte et par le caractère constrasté de deux changements de mouvements.

Tout aussi remplis de moyens techniques, les morceaux de Jacquet Waet, compositeur belge, confondu fréquemment avec Jaquet de Berchem, sont loin de présenter autant d'idées, de clarté, d'élégance. Son style est un peu sec, son harmonie parfois dure et embarrassée dans les trois compositions en l'honneur du duc de Bavière, des empereurs Ferdinand et Maximilien. Le *Miserere* a des traits plus remarquables. L'épitalame dédié à la reine de Pologne est ce qu'il y a de mieux, sans approcher pourtant du *Damine Deus* de Philippe de Mons, où se doivent signaler une foule d'intentions heureuses. Le style des imitations y est lucide sans cesser d'être serré, qualité peu commune dans tous les temps. Les entrées successives sur les mots *O bonum* méritent d'être mentionnées avec l'invocation du début, qui a de la solennité. Il y a peut-être dans cette page de Philippe une harmonie plus pure que dans les cinq fragments de *Clemens non papa*. En revanche, celui-ci semble plus fourni d'idées mélodiques, plus varié et surtout plus chaleureux.

Jacques Clément, maître de Charles V, compta parmi les meilleurs musiciens de son siècle. Les numéros 7, 8, 9, 10 et 11 du tome cinquième donnent une idée très-favorable de son talent, bien qu'on puisse signaler des incorrections, comme les deux quintes de suite entre le dessus et la basse, à la mesure dix-septième de l'*O crux*, faute déjà rare chez les compositeurs de cette période. L'*Alleluia* de ce morceau, où se remarque un dessin mélodique élégant, avec pédale à l'aigu (dessin et procédé bien souvent copiés depuis), est habilement écrit et ramené avec beaucoup de bonheur. Le motet *Erravi* nous paraît ce que l'éditeur a emprunté de meilleur à *Clemens nan papa*. L'unité en est le caractère dominant; l'idée qui sert de début reparaît sans cesse avec une intention marquée. Par un hasard étrange, cette phrase est exactement la même que le beau chant des mots *Patrem omnipotentem* dans notre *Credo* de Dumont. Cependant, malgré toute

la valeur du vieux maître flamand et de la diversité d'effets qu'il tire des entrées fuguées opposées à la simple harmonie en faux-bourdon, moyen que Palestrina perfectionna si merveilleusement, il n'est pas besoin d'un long examen pour reconnaître qu'il le cède en invention et en habileté de facture à Josquin Deprès, un des coryphées de l'École gallo-belge, dont Luther a pu dire : « Les musiciens font ce qu'ils » peuvent des notes, Josquin seul en fait ce qu'il veut. »

Luther disait vrai. En dépit de l'aridité des combinaisons scientifiques rigoureusement imposées à l'artiste par le faux goût du temps, Josquin, ce digne précurseur de Palestrina, étonne par l'aisance élégante et la facilité spirituelle de son style. Le réseau de difficultés où il se joue ne semble pas l'entraver un instant. Cette allure dégagée, légère, est précisément le cachet de sa supériorité. Quoiqu'on ait dit que Josquin n'inventa aucun procédé scientifique, mais qu'il perfectionna tout ce qu'il trouva, on doit convenir que perfectionner à un si haut degré, c'est aussi inventer.

Sans être ce que Josquin a laissé de plus complet, les quatre motets introduits dans la collection permettent d'apprécier les rares qualités de sa manière. Le psaume *Domine ne in furore* fait voir que ce grand contrapuntiste possédait un sentiment élevé du rhythme et de ses rapports généraux, qu'il comprenait mieux que ses rivaux ce que peut, ce que doit être un plan de morceau. Josquin opposa par couples les voix aiguës aux voix graves, qui répètent ainsi à des régions différentes d'importantes périodes, et cela trop souvent, trop longtemps pour que l'intention n'en soit pas manifeste. Il ne les réunit toutes en style de faux-bourdon que pour obtenir un effet de masse, comme sur les mots *Miserere mei*. Il y a dans ce psaume bien plus d'ordre, d'air, de jour, de méthode que chez tous les devanciers et les contemporains de Josquin. Son *Canticum trium puerorum*, dont l'exposition est solennelle, fourmille de détails très-piquants pour l'époque. Nous citerons particulièrement des repos d'ensemble ménagés avec beaucoup de tact, et après lesquels le mouvement des imitations et des entrées fuguées n'a que plus d'effet et de vivacité.

Du reste, si on s'avisait de vouloir juger des beautés de cette musique d'après les qualités constitutives de la nôtre, ce que nous entourons ici d'estime et d'éloge paraîtrait sûrement scolastique, pesant, informe à des yeux prévenus. C'est en se reportant à l'esprit de leur époque, en se pénétrant des conditions de l'art dans leur siècle, qu'il faut juger ces anciens maîtres. Il est indispensable de parler leur langue et de voir l'ouvrier à l'œuvre avec les seuls outils qu'il lui fût donné de manier. Alors, le côté matériel, les éléments artificiels de l'harmonie préoccupaient les esprits, s'appropriaient presque exclusivement toutes les forces de la pensée.

On dégrossissait, on élaborait, on perfectionnait insensiblement toutes les formes techniques, tous les procédés que l'expression et l'esthétique allaient bientôt vivifier, passionner, transfigurer. Le développement matériel précédait le développement moral. Ce fut donc une œuvre considérable, une œuvre nécessaire que celle des musiciens en ces temps de labeur préparatoire et rudimentaire. Ils méritèrent grandement de l'avenir.

En réveillant leur souvenir, en réchauffant les cendres de leur gloire, la Société des Pays-Bas a fait une chose louable. Elle rappelle à l'art ses origines ; elle relie entre elles les époques de sa croissance ; elle tend à retremper le style moderne aux sources de la science, à ramener au goût des études classiques, dont notre siècle va de plus en plus s'écartant. Ceci rentre dans les sages et vastes principes de sa constitution. Il ne nous reste qu'à l'en féliciter et à l'engager à persévérer dans une voie trop peu battue pour n'être pas digne d'énergiques encouragements.

Maurice Bourges.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, au théâtre de la Nation, *le Violon du Diable*.

*** La journée de lundi, troublée par le bruit des armes et du tambour, n'a pas été bonne pour les théâtres. Cependant il y avait encore une belle chambrée au ballet nouveau, *le Violon du Diable*, et dès le surlendemain la recette avait repris son élan de la semaine précédente. Vendredi dernier, elle a dépassé 7,000 fr.

*** Les débuts d'Espinasse ont eu lieu dimanche dernier dans le rôle de Raoul des *Huguenots*. Ce n'était pas la première fois que cet artiste se présentait sur notre grande scène lyrique ; il y revenait après quelques années, appuyé sur une renommée départementale que justifient des qualités réelles. Espinasse a pour lui la taille, la figure, avantage rare chez les ténors ; il a aussi la voix, quoiqu'à cet égard il ne soit pas tout à fait sans reproche. En général, il commence mieux qu'il ne finit ; il use trop vite les ressources que la nature lui a données. Dimanche, par exemple, il a beaucoup mieux rendu les premiers actes des *Huguenots* que le quatrième, où il a manqué de force et de charme. Nous attribuerions ce résultat à l'émotion seule si déjà nous n'avions été à même de faire la même observation. Espinasse ne saurait trop étudier l'excellent modèle qu'il a près de lui : nous voulons parler de Duprez, qui possède si bien l'art de se ménager pour le moment décisif.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, au Théâtre-Italien, *l'Italiana in Algieri*. Mlle Alboni chantera *le Brindisi* de *Lucrezia Borgia*.

*** Le Théâtre-Italien avait clos l'autre semaine, par la reprise de l'*Italiano in Algieri*, le premier ouvrage de Rossini que l'on ait exécuté en France. L'Alboni, Ronconi, Morelli, en remplissaient les principaux rôles ; un jeune ténor y débutait dans celui de Lindoro. Le succès n'était pas douteux pour l'admirable cantatrice, malgré les souvenirs de la Pisaroni. L'Alboni a merveilleusement chanté le rôle d'Isabella, et elle l'a joué mieux que ses autres rôles : elle s'y est montrée plus naturelle, plus franche, plus animée. Ronconi a été parfait dans le rôle de Taddeo, et Morelli a fort bien rendu celui de Mustafa ; quant au jeune ténor, Bartolini ou San-Giovanni, ce n'est qu'un écolier bien novice dans l'art dramatique, puisqu'il n'avait jamais posé le pied sur un théâtre. Il possède beaucoup mieux l'art musical, et chante avec talent. On le dit élève de Félix Ronconi, frère de Ronconi, directeur actuel de la troupe italienne. Le fameux trio *Pappataci* a produit son effet inévitable.

*** Entre deux représentations de l'*Italiana*, on a donné mardi l'*Elisir d'amore*, et Mme Castellan a reparu dans le charmant rôle d'Adina avec tout son talent de cantatrice et d'actrice. Ronconi est toujours fort comique, même après Lablache, dans le rôle du charlatan.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra-Comique, *le Val d'Andorre*. Le public du septième jour de la semaine a des droits sur les chefs-d'œuvre ; il veut en jouir à son tour, et l'administration a jugé qu'il ne fallait pas le faire attendre au-delà de la 38e représentation d'un ouvrage, dont la vogue est toujours sans exemple.

*** L'Opéra-Comique a repris *la Fête du village voisin*, l'une des meilleures partitions de Boïeldieu, écrites sur un poëme faible, mais qui fut sauvé par une musique aussi jolie que son titre. Faute d'un rôle écrit pour lui, Bussine a chanté le rôle écrit pour Martin, en élève qui n'est pas loin de devenir un maître. Mlle Meyer a complétement réussi dans le rôle de Mme de Ligneuil. Emon, Ricquier, Mlles Lemercier, Decroix et Mme Thibaut, ont eu aussi leur part de succès.

*** Dans une de ses dernières séances, la Commission des théâtres s'est prononcée à la majorité pour le principe de la liberté et a repoussé celui du privilége.

*** Mlle Méquillet arrive d'un voyage à Bordeaux, où elle s'était rendue pour chanter au concert de la Société philharmonique. Le succès de la grande cantatrice a été aussi brillant qu'à l'ordinaire et sa belle voix a produit tout son effet. Dans ce même concert, on a exécuté l'ouverture de *Struensée*, par Meyerbeer. Nous reviendrons sur cette solennité : dans ce moment, nous ne voulons que constater les soins et le talent consacrés par l'habile chef d'orchestre, M. Cuvreau, à l'exécution de cette œuvre importante et difficile.

*** Rosenhain est de retour après une absence de plus de six mois et va reprendre le cours de ses leçons. Nous avons déjà constaté le grand succès obtenu à Bruxelles par une symphonie de sa composition. Voici encore, à cet égard, l'opinion d'un journal de la ville : « La symphonie de M. Rosenhain appartient à l'école de Mendelssohn : même habileté à mouvoir les masses instrumentales, même nature poétique et rêveuse, même correction du style. Le premier morceau est conçu largement et contient un chant de basse d'un admirable effet ; le motif de l'andante est d'un caractère tendre et touchant, et le scherzo est une des créations les plus vives et les plus spirituelles que nous ayons entendues. Peut-être pourrait-on reprocher au jeune compositeur le caractère trop

dramatique, trop mouvementé de sa symphonie, et l'abondance des idées qui nuit à l'unité de son œuvre; ce sont là d'heureux défaut dont M. Rosenhain se corrigera; sa fougue se réglera; il résistera un peu à la *folle du logis*, et, nous osons l'affirmer, le monde musical comptera un éminent compositeur de plus. L'orchestre a admirablement reproduit la symphonie de Rosenhain, et M. Fétis a dirigé avec une verve qui éblouissait le compositeur lui-même. »

*** L'une de nos premières pianistes, Mlle Guénée, après avoir passé la saison dernière à Londres, où elle a obtenu de brillants succès, est revenue à Paris.

*** Les amateurs pourront bientôt se procurer la musique du *Violon du Diable*, qu'ils applaudissent trois fois par semaine à l'Opéra. La publication va en être faite par les éditeurs Troupenas et Brandus.

*** La mise en scène du *Val d'Andorre* vient d'être publiée. Nous n'hésitons pas à dire que c'est un des chefs-d'œuvre de M. Palianti, l'artiste renommé pour ce genre de travail, si utile à l'art dramatique, si indispensable à la reproduction fidèle de ses effets. Là, tout se trouve indiqué, noté, excepté la parole et la musique. Quelques pages offrent le résumé de trois mois de répétitions et d'études. Les intentions les plus fugitives cessent de l'être, à l'aide d'une patience infatigable et d'un ingénieux procédé. Le petit livret de M. Palianti est destiné à faire le tour de la France et de l'Europe, avec l'admirable ouvrage, dont il est le commentaire explicatif et le compagnon obligé.

Chronique départementale.

*** *Orléans.* — Le premier concert donné cette année par l'Institut musical a été des plus brillants. La partie vocale en était confiée à Mme Mulder-Duport et à M. Lefort, tous deux artistes du théâtre de la Nation. Dans les quatre morceaux qu'elle nous a fait entendre, Mme Mulder a excité le plus vif enthousiasme. Le duo de *Nabuco*, dans lequel M. Lefort l'a très-bien secondée, nous l'a montrée cantatrice énergique et passionnée. Tour à tour attendrissante dans *la Presse des Matelots*, vive et spirituelle dans un joli boléro, composé par son mari, *Ritta l'Andalouse*, elle a fait une ample moisson de bravos dans le délicieux trio du second acte du *Val d'Andorre*, très-bien interprété par MM. Féréol et Lefort. Mme Mulder a fait ressortir la partie de Rose d'une manière vraiment touchante. Dans son air et sa romance, M. Lefort a obtenu un succès mérité. Le violoniste Herman s'est aussi distingué dans cette soirée, qui restera l'une des plus agréables et des plus mémorables de la saison.

*** *Montpellier.* — Mlle Issaurat obtient ici le plus brillant succès dans le grand opéra et l'opéra-comique. Elle vient de donner un concert dans la jolie salle Boissolot. Voici comment à cette occasion s'exprime un des journaux de la ville : « Cette jeune artiste possède des qualités éminentes qui présagent un bel avenir. Elle pose sa voix avec une grande assurance et ses intonations sont d'une justesse étonnante. Son chant a cette largeur que donne l'étude et surtout l'éducation musicale dirigée par un maître éclairé. Sa voix est fort étendue, les cordes graves sont très-belles, chose rare chez un soprano léger. Dans les notes élevées, elle acquiert une souplesse qui lui permet de jouer avec toutes les difficultés du chant, cadences, roulades, gammes perlées, en un mot, avec toutes les tortures qu'il plaît aux compositeurs d'infliger au larynx des chanteuses. »

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 27 janvier. — Jusqu'ici l'importation de l'opéra-comique sur le théâtre dirigé par M. Mitchell semble devoir tourner heureusement, quoique tous les artistes dont se compose la troupe ne soient pas de première force. Dans une même soirée, on a joué pour la première fois trois opéras en un acte : *le Nouveau Seigneur*, *le Bouffe et le Tailleur*, et *Polichinelle*. C'est *le Nouveau Seigneur* qui, malgré la délicieuse musique de Boïeldieu, a produit le moins d'effet; cela tenait à ce que les deux principaux rôles étaient faiblement rendus, l'un par M. Beauce et l'autre par Mlle Martial. Au contraire, dans les deux ouvrages suivants, Coudere, secondé par Mme Charton et Mlle Guichard, a fait beaucoup de plaisir. *L'Ambassadrice* vient aussi d'être représentée. Mme Charton y a complétement réussi. Jenny Lind et Lola Montès assistaient au spectacle. — Vivier a fait ses adieux au public des concerts de mercredi, après avoir obtenu des succès sans exemple. Le vieux Braham continue à y chanter des duos avec le jeune ténor, Sims Reeves.

*** *Bruxelles.* — Au théâtre des Galeries, première représentation de *la Favorite*, avec Mlle Evers, qui a déployé un talent dramatique digne des plus grands éloges dans le rôle de Léonore.

*** C'est demain dimanche que la nouvelle administration des concerts du *Jardin-d'Hiver* inaugure ses grandes fêtes de jour, qui continueront ensuite régulièrement tous les dimanches de 4 à 5 heures. Pour cette fête d'inauguration, la salle et Jardin d'Hiver seront somptueusement décorés, le salon d'exposition transformé en bosquets de fleurs, les lustres, trophées et tentures placés à l'instar des fêtes de nuit. Des tapis entoureront l'hémycicle afin d'empêcher le bruit de la promenade pendant le concert. On y entendra MM. Ponchard, Géraldy, Hermann-Léon, Mme Roule, MM. Triebert, Forestier, et pour la première fois Mme Casimir, la brillante cantatrice de l'Opéra-Comique. La fête commencera à deux heures par des fanfares et des chœurs qui se répondront au bruit des cascades. Les intermèdes comiques seront remplis par Neuville. Ce désopilant cocorico de la *Poule aux œufs d'or*, dira pour la première fois une nouvelle grande scène intitulée : *Un Provincial à Paris*, destinée à un succès de fou rire. — Le prix d'entrée ne sera pas augmenté pour cette fête extraordinaire. S'adresser d'avance au *Ménestrel*, 2 bis, rue Vivienne, pour les billets de famille (5 fr. pour quatre personnes.)

Gérant, Ernest DESCHAMPS.

MEUBLES. EXPOSITION publique par des ouvriers ébénistes. Prix fixe, rue Saint-Honoré, 290, près St-Roch. On expédie en province et à l'étranger.

Brandus et Ce,
87, RUE RICHELIEU,

Troupenas et Ce,
40, RUE VIVIENNE,

ÉDITEURS.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT :

LE VIOLON DU DIABLE,

Ballet de St-LÉON, Musique de PUGNI.

QUADRILLES, VALSES, POLKAS, REDOWAS, ETC.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 6. 11 Février 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Lois.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Thieme et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jaeger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De l'opéra en Europe (2e article), par **Léon Kreutzer.** — Conservatoire de musique et de déclamation, exercice des élèves. — Société de musique classique, par **Maurice Bourges.** — Auditions musicales, par **H. Blanchard.** — Habeneck. — Nouvelles. — Annonces.

DE L'OPÉRA EN EUROPE.

CHAPITRE III.

De la Musique au seizième siècle.

La première moitié du XVIe siècle, en ce qui regarde la musique, et à bien peu d'exceptions près, a été une époque de sacrifices au culte du pédantisme. Au rebours des autres arts qui commencent par l'inspiration, pour dégénérer plus tard en affectation et en recherche, la musique a commencé par les inventions les plus puériles. Elle avait fait quelques conquêtes, il est vrai : la *quinte*, devenue reine constitutionnelle, consentait, sinon à abdiquer ses pouvoirs, du moins à les partager. Les compositeurs avaient acquis plus d'habileté dans l'art de combiner les parties ; les lois de l'harmonie étaient mieux entendues, mais cette science, ils la mettaient plutôt au service de la confusion qu'à celui de l'inspiration. C'est alors que naquirent les *ricercari*, les canons *polymorphes*, par mouvement contraire, en écrevisse, etc., etc. Ces ronces, ces orties du champ musical, étouffèrent le peu de bon grain qui était semé. Un jeu de jonchets jeté au hasard sur une table, donnerait peut-être l'idée de ces inextricables réseaux harmoniques, où le même fragment mélodique est répété à satiété dans toutes les parties et par tous les mouvements. Les compositeurs étaient d'ailleurs possédés du démon de la controverse. Ils se réunissaient pour discuter sur le *diatessaron* et le *diapente*, et s'engageaient souvent, sur des questions de théorie, dans des paris considérables. Ces disputes, moins importantes, étaient non moins acharnées que les controverses qui divisaient alors les réformateurs allemands. Au milieu de ces querelles la musique religieuse gagnait en lourdeur, mais si peu en dignité, que les cardinaux résolurent de la bannir absolument des églises. On prétend que Palestrina, en composant la messe dite du *Pape Marcel*, excita l'admiration générale et parvint à faire rapporter le cruel décret.

En examinant soigneusement cette messe, il est difficile d'apprécier l'enthousiasme qu'elle excitait. On y découvre, il est vrai, une amélioration sensible sur le style général de l'époque : l'harmonie en est plus limpide et moins intriguée ; mais ce sentiment, si grave et si touchant, qui éclata d'une façon admirable dans les dernières œuvres de l'illustre maître, dans *la Semaine sainte* surtout, ce sentiment ne s'y révèle point encore dans toute sa grandeur et sa simplicité. Telle qu'elle est cependant, la messe du *Pape Marcel* est déjà, pour l'époque, un immense progrès.

D'un autre côté, vers le milieu du XVIe siècle, un nouveau genre se créait, d'où devait sortir plus tard le style libre : c'est le *madrigal*, sorte de petites pièces de poésie profane, que les compositeurs traitaient d'abord à la façon de la musique d'église, mais auxquelles, entraînés par leur sujet, ils donnèrent bientôt un caractère plus mondain. Déjà commencent à poindre les éléments nouveaux qui séparent profondément la musique religieuse de la musique profane. La carrure et le rhythme apparaissent ; la modulation seule reste encore bornée aux cinq tons naturels à chaque mode : les transitions enharmoniques devaient être la conquête d'un autre âge. Parmi les pièces remarquables de cette époque, où se révèle pour la première fois le sentiment de la musique bouffe, nous citerons : *le Chant des oiseaux*, *la Bataille de Marignan*, *les Cris de Paris*, de Clément Jeannequin, qui seraient de véritables chefs-d'œuvre, s'il n'y régnait une uniformité assez fatigante de tonalité. Ces morceaux, exécutés de notre temps, ont encore su charmer les auditeurs. Dans *le Chant des oiseaux*, le coucou intervient à la fin de la pièce de la façon la plus comique. *La Bataille de Marignan* est tout un petit poëme. On y entend le choc des lances, le son des trompettes, les grands coups d'épée, les bataillons culbutés. Tout cela est peint fidèlement ; et quand on songe que la musique instrumentale ne vient pas prêter aux voix son important concours, on est étonné que le compositeur ait su réussir à mener à bien sa tâche difficile. *Les Cris de Paris* sont aussi un petit morceau fort plaisant et d'autant plus curieux, que la plupart de ces singulières mélopées dont se servaient les marchands et colporteurs du XVIe siècle, sont encore les mêmes que l'on crie dans nos rues et sur nos marchés. Une marchande de nos jours n'annonce pas autrement sa venue à ses chalands qu'une herbagère du temps d'Henri III.

On doit reconnaître qu'à cette époque, tous les éléments dispersés qui devaient contribuer à créer notre drame lyrique moderne, cherchaient à se développer, chacun dans ses limites, en attendant qu'ils fussent assez forts pour se réunir et concourir au même but. La musique instrumentale, indispensable pour compléter l'effet dramatique, faisait de remarquables progrès. Le violon, l'instrument-roi, existait en Italie vers le milieu du XVIe siècle ; mais il paraît qu'il n'était pas en grande faveur, car, dans le récit d'une fête qui fut donnée à Ferrare, à l'occasion des noces de Philippe III, roi d'Espagne, et de Marie, reine d'Autriche, le violon est à peine mentionné, et toutes les louanges sont réservées à un célèbre joueur de cornet. Combien d'amateurs du XIXe siècle seraient encore du XVIe sur ce point !

Charles IX était, à ce qu'il paraît, un virtuose sur le violon : l'in-

fortuné prince qui chargea sa mémoire du massacre de la Saint-Barthélemy, était épris de poésie et de musique. Mon oncle, Rodolphe Kreutzer, a eu longtemps en sa possession le violon même sur lequel s'essayait Charles IX. Je me rappelle très-bien avoir vu cet instrument : il était plus bombé que les violons de la belle époque de Stradivarius; la tête représentait un animal chimérique quelconque, et, sur le dos, les armes royales étaient gravées en caractères bleu et or. Je ne sais ce qu'est devenu ce violon, qui avait une si grande valeur historique.

En Allemagne, alors sous le joug des disputes théologiques et du puritanisme le plus sévère, la musique faisait peu de progrès; elle se bornait à l'exécution dans les temples des chorals sombres et majestueux composés par Luther.

Il n'en était pas de même en Angleterre. La musique de la chapelle d'Édouard VI comptait soixante-treize musiciens et coûtait 1,732 l. st., somme considérable pour le temps. La reine Élisabeth réunissait ses musiciens dans un banquet et mettait sous la serviette de chaque convive quarante belles pièces d'or! Heureux temps! Elle-même daignait souvent promener sur le clavier du *virginal* ses mains puissantes qui signaient la paix ou la guerre. Le virginal était un instrument qui ressemblait à l'épinette et au clavecin, et, si l'on en croit les commentateurs, la reine ne manquait pas d'un certain talent sur cet instrument. Il nous reste un curieux recueil de pièces composées expressément pour la reine. Quelques unes de ces pièces passaient pour être le *nec plus ultrà* de la difficulté d'exécution. Burney affirme que de *pareils morceaux*, ainsi que des *suites d'octaves exécutées par une seule main*, sont absolument inabordables; qu'on doit, tout au plus, les travailler dans sa chambre, mais qu'il faut bien se garder de les tenter devant le public. Malgré les remarques du savant auteur, je connais maint petit Orphée de douze ans de notre Conservatoire qui se tirerait fort bien, et à première vue, des inextricables difficultés du *virginal's book*.

La reine Élisabeth dînait au son des instruments. Je me souviens d'avoir vu un vieux dessin enfumé qui représente un repas de cour vers l'an 1570, où une bande nombreuse de musiciens, placés dans une tribune élevée, semble souffler de tous ses poumons. J'aurais pu m'étonner de voir figurer au premier rang toute une batterie de trompettes, si je n'avais su que la musique de la reine se composait en effet de douze trompettes, de deux gros tambours, de fifres, de cornets et de tambours de côté, musique plutôt faite pour renverser les murs que pour distraire l'esprit. Je ne sais pas quelle conversation était possible avec de pareils interlocuteurs.

Résumons en deux mots ce chapitre. Vers le milieu du XVIe siècle, la musique religieuse prend, par le génie de Palestrina, un grand et sublime essor : elle parvient au dernier degré de la perfection vers les dernières années de la carrière du divin maître; désormais elle tendra à déchoir. Le madrigal était né, c'est-à-dire, pour l'art religieux, le ver s'était introduit dans le fruit. Les premiers madrigaux, surtout ceux écrits par Palestrina, observent encore les graves allures de la musique chrétienne. Mais, vers la fin du XVIe siècle, et dans les siècles suivants, nous verrons peu à peu la musique profane envahir le temple. A le bien examiner, la musique, admirable d'ailleurs, des oratorios, des messes de Pergolese, Jomelli, Mozart, Haydn, est-elle autre chose que d'admirable musique profane, écrite sur un thème religieux? L'examen de cette question me mènerait loin; mais, je le répète, dans ma conviction, la véritable musique chrétienne n'existe plus. Il semble que la muse, pour ne pas s'être souvenue de son origine divine, soit condamnée à ne plus pouvoir chercher ses inspirations dans le ciel, et à les emprunter toutes à la terre.

Du drame lyrique au seizième siècle.

Dès la fin du XVe siècle, on voit le drame tenter de se débarrasser des entraves que lui suscitaient les pédants, comme une belle fleur chercherait à dégager son calice d'un amas d'épines et de broussailles. Mais que ses commencements sont timides et imparfaits! Que d'emprunts il faisait encore à ce pédantisme, alors en si grand honneur! La poésie voulait bien condescendre à appeler à elle la musique abandonnée; mais il faut convenir qu'elle y mettait de la charité, pauvre et chétive, comme les compositeurs du temps l'avaient laissée.

Le premier drame lyrique connu (si le canevas dont je vous parle mérite ce nom) est un opéra d'*Orphée*. Il fut écrit en Italie, dans les dernières années du XVe siècle, par Poliziano. La pièce marche convenablement; les scènes sont bien indiquées, les situations intéressantes, et elles auraient pu fournir matière aux compositeurs, si l'ombre même du sentiment dramatique eût existé chez eux. En raison de son droit d'aînesse incontestable, je donnerai l'analyse de ce drame d'*Orphée*,, qui diffère peu (le lecteur n'a pas besoin que je lui dise, pour le livret seulement) de l'*Orphée* de Gluck.

L'argument est écrit en vers. La pièce est en cinq actes, et basée sur l'ancienne fable. Aristée, berger et fils d'Apollon, aime si éperdument Eurydice, épouse d'Orphée, qu'il la poursuit dans la campagne. Dans sa fuite elle est piquée par un serpent, et meurt. Orphée, par la douceur de ses chants, réussit à fléchir les divinités infernales, qui lui permettent de franchir avec Eurydice le seuil des sombres demeures, à la condition qu'il ne retournera pas la tête avant de l'avoir dépassé. Orphée n'obéit pas à l'injonction, et Eurydice retourne aux enfers. Sur sa résolution de ne plus aimer une autre femme, les Ménades déchirent Orphée en pièces.

Voici maintenant la division des actes.

1er acte. — *Pastoral.* — Une partie de cet acte était déclamée sans musique; à la fin de l'acte seulement, Aristée chante un air sur ces paroles :

Udite, selve, mie dolci parole,
Poichè la bella ninfa udir non vuole.

O forêts! écoutez mes douces paroles, puisque la belle nymphe ne veut pas m'entendre.

2e acte. — *Nymphal.* — Aristée et un chœur de Dryades déplorent la mort d'Eurydice.

3e acte. — *Héroïque.* — Orphée entre en scène. Chose bizarre! seul de tous les personnages, il s'exprime en latin (1). Il chante les vers suivants, en s'accompagnant sur la lyre :

Musa, triumphales titulos et gesta canamus
Herculis et forti monstra subacta manu,
Et timidæ matri pressos ostenderit angues,
Intrepidusque fero riserit ore puer.

Muse, chantons les exploits d'Hercule et les monstres domptés par sa main puissante; Hercule, enfant intrépide, qui montre à sa mère craintive les serpents qu'il étreint en riant d'un rire féroce.

4e acte. — *Fantastique.* — Orphée visite les régions infernales. Ses interlocuteurs sont Pluton, Proserpine, Eurydice et Tysiphone.

5e acte. — *Bachanale.* — Orphée, une des Ménades, et chœur des Ménades.

Il ne reste, je le crois, aucun fragment de la musique de cette pièce; elle devait se distinguer par sa barbarie.

Dans les dernières années du XVIe siècle, quelques poëmes furent mis en musique; mais les premiers opéras dont on puisse se résigner à parler sont ceux de Caccini (2), de Peri et de Monteverde. L'*Euridice* de Peri fut composée en 1600, pour les noces de Henri IV et de Marie de Médicis. Elle est ornée d'une préface en honneur de ces personnages illustres.

Emilio del Cavaliere était aussi un compositeur célèbre de son épo-

(1) On se rappelle involontairement l'anecdote de ce chanteur italien qui parcourait nos petites villes. On lui demande un jour de jouer *Otello;* mais personne dans la ville ne savait *Otello* en italien, et lui ne le savait pas en français. « Qu'à cela ne tienne, dit-il; chantez vos rôles dans votre langue, et moi je chanterai le mien dans la mienne, » ce qui fut fait. On reconnaît là le respect traditionnel que les Italiens ont pour leurs auteurs.

(2) Nous joignons à ce numéro des fragments de l'*Euridice* de Peri et de Caccini et de l'*Orfeo* de Monteverde.

que. Dans une préface qu'il adresse au lecteur, it parle de sa musique, comme étant la véritable musique grecque retrouvée et ressuscitée, et comme ayant le pouvoir d'exciter tous les sentiments, le chagrin, la pitié, la joie et le plaisir, impressions qu'elle produisait en effet; car, lorsque la scène du *Désespoir de Philène* était chantée par la signora Archilei, dont le talent était universellement reconnu, des larmes coulaient de tous les yeux des assistants.

Nous voudrions pour une heure posséder le pouvoir du prince de Glubbdubdrib (1); nous évoquerions l'ombre de la signora Archilei; nous évoquerions les musiciens qui l'accompagnaient, et nous tâcherions de comprendre comment une triste et fade mélopée, soutenue d'une flûte criarde ou d'une basse de viole enrouée, pouvait ainsi exciter les transports d'un auditoire enthousiaste!

Je professe un grand respect pour les savants harmonistes de tous les âges, et ceux du XVIe siècle me semblent particulièrement estimables; mais ce respect est toujours mêlé d'un peu d'effroi, lorsqu'il m'est nécessaire de venir les consulter dans leurs tombeaux et de soulever la poussière des rayons de la bibliothèque où ils sont symétriquement endormis les uns à côté des autres, comme des rois dans leurs cercueils. J'ai dû, à propos de ce petit livre, consulter les ouvrages de Monteverde, l'un des pères du drame lyrique. Monteverde est en général très admiré par les savants; mais je crains que leur enthousiasme n'ait été poussé singulièrement loin. Certes, nous avons des grâces à lui rendre, car c'est lui qui a mis au monde la *septième dominante*, si courtisée des compositeurs de notre temps, qui s'en servent presque à l'exclusion de tout autre accord, comme, passez-moi la comparaison, dans un petit ménage on se sert d'une servante pour tout faire; c'est sur elle que repose toute leur harmonie; c'est elle qui se charge de préparer les transitions; c'est elle qu'ils emploient à cent offices différents, sans jamais lasser sa patience et son zèle. Grâces en soit donc rendues à Monteverde; mais convenons qu'il a singulièrement méconnu les qualités de cette servante officieuse. C'est à peine si dans quelques morceaux il lui conserve son allure vive et dégagée; la plupart du temps il la presse dans les liens du contre-point, comme dans un corset de fer. On peut même ajouter que la prétendue musique dramatique qu'il a écrite présente des successions barbares dignes des siècles précédents. Il explique fort bien à Artusi, savant auteur de son époque, qu'il s'est plutôt efforcé de composer une musique poétique et pittoresque qu'une musique grave et recherchée, convenable seulement à l'église. Toutes ses raisons sont fort bonnes, mais l'on peut voir comment il les mettait en pratique. Dans son opéra d'*Orphée* (décidément le sujet était à la mode), Monteverde avait à exprimer musicalement ce vers :

E dopo l'aspro gel del verno ignudo.
Après l'horrible froid d'un hiver dépouillé.

Voici comment le compositeur s'y est pris. Le morceau est en *sol* et très lent; après un accord consonnant, la basse, sur le mot *aspro*, attaque ces notes *si*, *ut* dièze, *ré*, tandis que la partie intermédiaire fait entendre, *ut* bécarre, *ut* bécarre, *la*, et le dessus, *la*, *la*, *fa* dièze.

Certes, je crois avoir le sens auditif complaisant; les redoutables dissonnances de la symphonie avec chœurs, les dissonnances plus terribles encore de M. Berlioz, ne m'inspirent pas trop de courroux; bien placées, elles n'en font que mieux valoir une harmonie correcte et suave; mais le passage de Monteverde dépasse mon indulgence, et je prétends que le plus cruel hiver de Sibérie peut seul inspirer de telles harmonies.

Dans une autre scène, Apollon et Orphée montent aux cieux et chantent ces vers en duo :

Saliam *cantando*.

Le compositeur, qui ne croyait probablement pouvoir employer ce mot *cantando* sans lui donner toute l'importance possible, profite de l'occasion pour faire exécuter à ses chanteurs les plus incroyables roulades, qui se prolongent pendant plusieurs mesures et défieraient le gosier même d'un rossignol. Cette mauvaise coutume, de mesquine harmonie imitative, s'est, du reste, longtemps perpétuée. Haydn en a malheureusement donné de nombreux exemples dans son bel oratorio de la *Création*; et aujourd'hui beaucoup de compositeurs, lorsqu'il est question de *soldats et de combats*, ne croiraient pas pouvoir se dispenser de faire éclater toutes les trompettes de l'orchestre, ou d'appeler à leur aide la voix agreste du hautbois, dès qu'il est question de *bergeries*.

La danse qui termine la pièce et qui est intitulée : *Moresca*, est écrite beaucoup plus purement. Sous l'aspect embrouillé d'une mesure à 12/4, on y découvre déjà un rhythme bien caractérisé de la mesure à 6/8, et les lois de l'harmonie et de la carrure y sont généralement observées.

Voici de quels instruments se composait l'orchestre de cet ouvrage :

Deux instruments à clavier, deux contre-basses de viole, dix violes à bras, une harpe double, deux petits violons à la française (seraient-ce, par malheur, des pochettes ?), deux grandes guitares, deux orgues à tuyaux de bois, trois basses de jambe, quatre trombones, un régal, deux cornets, une petite flûte à la troisième octave, un clairon avec trois trompettes à sourdines.

Qu'on ne se figure pas que dans la marche de la pièce ces instruments concourussent à un ensemble harmonique; il n'en était pas ainsi. Affectée au service des personnages principaux, chaque espèce d'intrument ne se mettait à l'œuvre que lorsque ces personnages élevaient la voix. Et de même ils se retiraient avec eux. Ainsi Orphée avait à son service les deux contre-basses de viole, Eurydice, les dix violes à bras; le chœur des esprits infernaux, deux orgues à tuyaux de bois; l'*Espérance*, assez mal partagée, avait les deux pochettes. L'escorte de Caron se composait des deux grosses guitares, instrument qui figure fort bien dans les mains de quelque pêcheur de l'Adriatique, mais qu'on ne s'attendrait guère à voir prendre place dans la barque du terrible nautonnier de l'Achéron. L'ouverture, sonnée par tous les instruments et composée de neuf mesures, se répétait trois fois de suite avant le lever du rideau.

Je ne sais si je me trompe, mais je doute qu'un pareil orchestre, même avec toutes ses forces, ait jamais pu produire un effet satisfaisant. Je m'étonne singulièrement que, le violon étant connu et parvenu à toute sa perfection mécanique, les compositeurs n'aient pas eu l'idée d'employer plus fréquemment cet instrument, indispensable élément de nos orchestres; mais sans doute l'inhabileté des exécutants interdisait de s'en servir. Au temps de Rameau, l'*ut* de la chanterelle paraissait la suprême difficulté qu'il fût possible de vaincre; Sébastien Bach lui-même, avec toute sa hardiesse, a rarement osé dépasser dans ses sonates cette note terrible, ce véritable cap des naufrages des violonistes; on peut donc supposer que les Paganini du XVIe siècle ne devaient pas obtenir de leurs instruments des sons bien puissants et bien harmonieux.

Malgré tant d'imperfections, avouons que Peri, Caccini et Monteverde amenèrent dans la musique dramatique de véritables progrès. Le dialogue des pièces anciennes était constamment parlé. La musique consistait en quelques chœurs, quelques entrées, et la partition de ces pauvres œuvres tiendrait certainement tout entière dans ce qu'il faut de planches pour graver la plus petite valse de nos jours.

Monteverde créa réellement le récitatif. Ce récitatif est incomplet et barbare, il est vrai; mais on doit toujours rendre justice à l'inventeur, si peu loin qu'il ait fait avancer sa découverte. Malheureusement, le monde est oublieux et ingrat. Dans les arts il tient moins compte de l'invention que de la perfection. Il ne calcule pas que telle œuvre qu'il trouve misérable et peu digne d'attention a peut-être coûté, vu l'époque, plus d'efforts à celui qui l'a créée, qu'une de ces œuvres presque parfaites, si admirée de nos jours. Oui, le monde est oublieux et ingrat; moi-même, fils aussi peu respectueux que le fut

(1) Le roi des sorciers, dans *Gulliver*.

Cham à l'égard de son père, n'ai-je pas traité un peu légèrement, tout à l'heure, ce patriarcal Monteverde? Je m'en repens, car il faut plaindre les hommes venus avant le temps et qui se sont consumés en stériles efforts. Combien de génies inconnus, de travailleurs patients ne sont venus dans ce monde que pour servir de litière à ces grandes gloires de nos jours—Mozart, Beethoven, Weber!!!

(*La suite au prochain numéro.*) Léon Kreutzer.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

EXERCICE DES ÉLÈVES.

Le spectacle se composait de la *Pie voleuse*, dans son arrangement français, avec paroles de M. Caignez et Cie, musique de Rossini. L'ouvrage avait été monté en quatorze jours, sous la direction de M. Moreau-Sainti, professeur et chef du pensionnat de l'école. Nous connaissons peu de troupes lyriques, sédentaires ou nomades, en état de faire aussi vite et aussi bien que cette troupe d'élèves, encore peu aguerris au feu de la rampe et du lustre.

En première ligne, il faut citer Mlle Duez, élève de Mme Damoreau, pour le chant et de M. Morin, pour la scène. Cette charmante Ninette a chanté son air d'entrée avec un talent de premier prix de l'année dernière, avec trop de talent peut-être, trop de petits traits, et de grandes difficultés, qui produisent nécessairement un peu de froideur. Mlle Duez possède admirablement le mécanisme de son art, et d'abord elle paraissait appelée à l'emploi de vocalisatrice, ou, comme on dit, de chanteuse légère; mais en l'entendant l'autre jour dans le duo et le trio du premier acte, dans la romance du troisième, il nous a semblé qu'une révolution s'était opérée dans l'émission, dans le timbre même de sa voix, et que sa vocation de chanteuse dramatique, de chanteuse d'expression, se révélait manifestement. Quoi qu'il en soit, elle se félicitera toute sa vie d'avoir été fauvette, élevée sous l'aile de la fauvette par excellence, et de l'une des meilleures musiciennes de son temps.

Mlle Séguin, et sa belle voix de contralto, étaient fort bien placées dans le rôle de la fermière. Mlle Montigny a chanté supérieurement le rôle de Pippo (petit Jacques), les couplets du premier acte, et surtout le duo de la prison avec Ninette. Dans quelques passages de cet admirable morceau, sa pure et franche voix de mezzo-soprano a soulevé le murmure et les bravos sympathiques.

Balanqué, basse-taille, jouait le rôle du fermier; Meillet et Ribes, barytons, ceux du père et du bailly; Sujol, ténor, celui du fils et de l'amant; le petit rôle du marchand juif était confié à Carman. Tous ces jeunes gens ont fait preuve d'un talent réel, déjà reconnu en d'autres circonstances : tous auront du succès au théâtre, du moins comme chanteurs; car, il faut en convenir, leur *ramage* vaut mieux que leur *parlage*. Mais c'est qu'aussi parler et jouer sont choses bien difficiles, qu'on n'apprend guères à l'école; et puis, comment bien dire le dialogue de M. Caignez?

A ce propos, nous nous permettrons une réflexion. La *Pie voleuse* est un chef-d'œuvre musical, chacun le sait; mais d'abord c'est une traduction, et quelle traduction, *bone deus!* De plus, ce n'est ni du grand opéra, ni de l'opéra comique : c'est d'un genre bâtard passé de mode partout, même au boulevart du crime. Il n'y pas la moindre utilité, pas le moindre avantage à exercer des élèves français sur de telles pauvretés. Pourquoi donc ne pas leur donner à chanter ou à jouer un véritable opéra comique? Nous concevons le sentiment en vertu duquel M. Auber ne veut pas que l'on joue un de ses ouvrages, et nous admettons même que l'exclusion qu'il s'impose s'étende aux autres compositeurs vivants, ses confrères, attachés eux-mêmes au Conservatoire. Mais n'avons-nous pas des chefs-d'œuvre dont les auteurs sont morts? N'avons-nous pas tout le répertoire de Boïeldieu, de Méhul, de Berton, de Nicolo, de Grétry, de Dalayrac, de Monsigny? N'avons-nous pas entre autres ouvrages parfaits, le *Nouveau Seigneur* et la *Dame blanche*, qui devraient toujours être au répertoire de l'école, et qui serviraient bien autrement au double progrès des élèves que l'or pur de Rossini, tressé avec la paille et le foin de M. Caignez?

Concluons en disant que les chœurs et l'orchestre, dirigés par Girard, ont été admirables comme toujours, et que tout l'auditoire s'est en allé fort content de sa matinée. P. S.

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE CLASSIQUE.

Si le conflit de tant d'événements tumultueux entassés dans une seule année n'a pas entièrement dérouté la mémoire de nos lecteurs, ils se souviendront sans doute qu'au début de la dernière saison musicale, de novembre 1847 à février 1848, il se manifesta à Paris une tendance sympathique, tout-à-fait inaccoutumée, en faveur de la musique instrumentale de chambre. Les sociétés qui se proposaient d'offrir exclusivement à leurs abonnés des trios, des quatuors, des quintetti, etc., surgirent en nombre notable, et, chose nouvelle, trouvèrent à qui parler.

Au plus fort de cette germination active, apparut pour la première fois la société dont le titre figure en tête de cet article. Devenir pour la musique de chambre ce qu'a été pour le genre symphonique la Société des concerts, ce fut son but, son programme avoué. Autour de cette pensée sérieuse, qui venait combler une lacune considérable dans l'économie générale de l'art parisien, se groupèrent plusieurs artistes éminents, d'un nom aussi populaire que respecté. Le succès prouva qu'ils avaient sainement jugé les choses.

Dès la première séance, datée du 28 novembre 1847, l'intérêt le plus vif s'attacha à ces réunions, qu'un public tout spécial, un public de connaisseurs, couvrit de son patronage. Mais février éclata comme la foudre. Réduite brusquement au silence par le formidable *tutti* des clameurs politiques, cette institution naissante dut s'effacer ainsi que bien d'autres, en attendant des jours meilleurs. Ces jours meilleurs, ou plutôt moins mauvais, sont venus; avec eux la Société de musique classique est de retour.

Nous l'avons retrouvée, dimanche dernier, aussi habile, aussi complète, aussi riche en ressources que l'an passé; son esprit est le même, son personnel le même. Ce sont toujours, pour les instruments à cordes, MM. T. Tilmant, Guerreau, Casimir Ney, A. Tilmant, Gouffé; pour les instruments à vent, MM. Dorus, Klosé, Rousselot, S. Verroust et C. Verroust; pour le piano, Mme Wartel, seule et très digne représentante du beau sexe dans ce congrès de virtuoses masculins. En résumé, vous le voyez, un excellent assortiment d'excellents artistes, la meilleure garantie possible d'une exécution supérieure.

Dans l'intérêt du genre de musique intime dont ils font exclusivement l'objet de leurs séances, les sociétaires ont préféré cette année, aux dimensions trop vastes de la salle Herz, l'enceinte moins spacieuse et plus favorable de la nouvelle salle des concerts de Sax, rue Saint-Georges. Il n'y a qu'à gagner à cette substitution : pour les exécutants, qui seront mieux appréciés; pour les compositeurs, dont les détails historiés ne se perdront pas dans un vaisseau disproportionné; pour l'auditoire, qui a besoin de se resserrer autour du foyer de l'exécution, afin de saisir et de suivre toutes les délicatesses d'un style finement étudié. La musique théâtrale, la musique symphonique, s'arrangent d'un certain éloignement, comme condition d'acoustique; l'espace leur vaut mieux pour déployer librement les larges ailes d'une ample sonorité. Pour elles, ainsi que pour les décorations à grands traits, le bon effet dépend de la distance. Tout au contraire de la musique de chambre. C'est une miniature aux contours déliés, aux nuances imperceptibles, qu'il faut regarder de bien près pour en surprendre les mille ténuités harmonieuses. Plus la disposition appelle et concentre les auditeurs autour du siége des artistes, plus l'impression est directe, entière, puissante.

Sous ce rapport, l'emplacement et la distribution des pupitres n'étaient pas irréprochables à la dernière séance. La *symphonie de salon* de Reicha eût produit un peu plus d'effet, si les dix instruments qu'elle met en activité, au lieu d'être échelonnés deux à deux, de manière à ne présenter au public qu'un front de file étroit, avaient pu dessiner sur l'estrade une forme de fer-à-cheval, dont l'ouverture eût fait face à l'auditoire. Du reste, ce petit inconvénient n'a nullement empêché de discerner suffisamment le fort et le faible de ce *decetto* encore inédit. Sa date est de 1827, et, faut-il l'avouer? on la supposerait tout d'abord plus ancienne, à en juger par la couleur tant soit peu vieillotte et surannée de la plupart des idées métodiques et parfois même des combinaisons harmoniques. On a reproché au docte Reicha de manquer souvent de mélodie; ce n'est pas là ce dont nous le taxerons ici. Dans cette symphonie, composée de quatre morceaux, dont le premier et le dernier sont fort longs, les motifs ne font pas faute. Si la quantité pouvait être l'équivalent de la qualité, le musicien aurait touché le but; malheureusement, tous ces motifs, à deux ou trois près, sont dépourvus d'originalité, de verve, de charme. Ce n'est certainement pas de la mélodie sympathique, et cependant cette musique sait se faire écouter avec attention, avec intérêt. Si laborieusement développée qu'elle soit, on en suit volontiers les méandres, tant est puissante l'autorité d'une facture savante, tant l'adresse d'une science ingénieuse trouve le secret de captiver et de renouveler la curiosité par la variété de ses artifices. Quoique cette composition ne puisse prendre rang parmi les chefs-d'œuvre, nous devons louer la société de l'avoir livrée à la publicité. Il y a dans cette symphonie de chambre le témoignage incontestable d'un mérite très-élevé. Les fragments qui ont particulièrement réuni la majorité des opinions sont la seconde partie du premier allegro, traitée de main de maître; l'*andante*, marche solennelle, bien conçue, bien conduite et d'un noble caractère; le morceau final, où se remarque une charmante mélodie en *mi majeur*, un peu noyée pourtant dans un torrent de formes scolastiques. En vérité, c'est une belle chose que la science; Dieu nous garde d'en médire jamais! Mais encore faut-it, qu'à l'exemple d'Aladin, elle ait à son service un génie docile, prêt à lui prodiguer perles, diamants et trésors. Elle fait alors merveille, et contribue à créer quelques-unes de ces partitions entières et complètes, telles qu'il a été donné à Mozart et à Beethoven d'en signer par douzaines.

Il va sans dire qu'au programme de sa matinée d'ouverture, la Société de musique classique avait réservé une place à ces deux princes de la musique de chambre; Beethoven y figurait avec son quatuor en *fa* majeur. Ce premier quatuor, extrait de l'œuvre 18, où, sous l'influence et le type du style de Mozart, perce déjà en éclairs rapides l'individualité du grand symphoniste, a été rendu avec un ensemble rare et une extrême sagacité d'intentions par MM. Tilmant, Guerreau, A. Tilmant et Casimir Ney. Les mêmes artistes, moins un, se sont encore distingués dans le quatuor en *sol* mineur de Mozart, écrit pour piano, violon, viole, violoncelle, suave création, toute pénétrée de cette tendresse aimable, de cette sensibilité passionnée, de cette grâce caressante que nul ne rivalisera jamais. Nous ne ferons pas à nos lecteurs l'injure d'analyser les perfections d'une œuvre classique qui est dans les mains de tout le monde. Ce que nous leur souhaitons, c'est d'en entendre détailler et commenter les beautés infinies par les doigts expressifs et éloquents de Mme Wartel. Il est difficile de traduire avec plus d'esprit une musique qui en a tant, d'interpréter avec plus d'âme des mélodies qui en sont si remplies. On peut sans doute arracher au piano une sonorité beaucoup plus intense, et le forcer à devenir le complice de tous les excès de mécanisme imaginables; mais, à coup sûr, on n'aura pas, pour rendre ce style, un jeu plus délicat, plus nuancé, plus musical; on n'y mettra pas plus d'intelligence, d'art, de supériorité que Mme Wartel. Le reconnaître n'est que justice.

Somme toute, voilà une première séance de fort bon augure. La Société de musique classique n'a qu'à marcher. Avec de tels morceaux, avec de tels exécutants, comment ne ferait-elle pas fortune? Il ne lui manque encore que la sanction du temps; mais celle-là ne viendra que trop vite. Le grand art sera de rester jeune en vieillissant.

Maurice Bourges.

Une grande illustration musicale vient de s'éteindre subitement. Habeneck, le célèbre violoniste, professeur et chef d'orchestre, est mort vendredi dernier, à l'âge de 68 ans. Les fatigues de sa longue et active carrière l'avaient contraint à prendre un repos qui fut pour lui une fatigue de plus, et même une douleur.

Depuis plus de deux ans il avait quitté l'orchestre de l'Opéra; mais l'année dernière encore, il tenait sa classe au Conservatoire et dirigeait la Société des Concerts, qu'il avait fondée. Quand la nécessité de renoncer à ces fonctions se fit sentir, il ne s'en rendit pas bien compte et ne s'y résigna jamais.

Sa santé robuste s'était considérablement affaiblie; mais aucun symptôme n'annonçait une fin prochaine, quand la mort l'a frappé tout-à-coup.

Habeneck avait été aussi directeur de l'Opéra pendant trois ans, inspecteur des études au Conservatoire, et chef de la musique du roi Louis-Philippe.

Il laisse une veuve et deux filles, dont l'une est mariée à Leplus, l'habile flûtiste.

Il était l'aîné de deux frères, Joseph et Corentin, qui se sont distingués comme lui dans l'art du violon, et dont le premier appartient encore à l'orchestre de l'Opéra.

Ses obsèques se célébreront demain lundi à dix heures, non pas à Saint-Roch, comme plusieurs journaux l'ont annoncé, mais à Notre-Dame-de-Lorette, sa paroisse.

La Société des Concerts a décidé sur-le-champ que le concert qu'elle devait donner aujourd'hui n'aurait pas lieu, et qu'elle se réunirait tout entière pour rendre à la mémoire de son glorieux fondateur un dernier et éternel hommage.

AUDITIONS MUSICALES.

La *Société de Musique classique*, composée de MM. Tilmant, Guerreau, Ney, Gouffé, Dorus, Verroust, Klosé, Rousselot et Mme Wartel, espèce d'oligarchie musicale, avait été réduite au silence l'an passé par suite des actes peu artistiques du gouvernement provisoire, cette autre oligarchie dans laquelle on comptait aussi une dame qui s'escrimait de la plume, et rédigeait les *Bulletins de la République* pour le ministère de l'intérieur. Cette oligarchie gouvernementale tomba aussi par suite des faits et gestes de ceux qui espéraient faire prédominer l'ochlocratie, et qui se sont cruellement trompés. La *Société de Musique classique* a repris ses exercices dimanche dernier dans la salle Sax, et la séance a été remplie par un quatuor de Beethoven pour deux violons, alto et basse; par un autre quatuor de Mozart pour piano, violon, alto et violoncelle; enfin, par un *decetto* de Reicha, c'est-à-dire une espèce de petite symphonie pour dix instruments, cinq à cordes et cinq à vent. Cet illustre théoricien excellait dans ce genre de musique, dont il s'était en quelque sorte fait une spécialité. Cet esprit éminemment classique, qui cherchait cependant de nouvelles combinaisons instrumentales et qui avait horreur du lieu-commun en musique, cet homme, cet artiste oseur dans la science, me parlait un jour, dans une de ces causeries intimes et si excellemment musicales qui suivaient ses leçons de fugue, du projet qu'il avait de composer un *quindicetto*, morceau pour deux violons, alto, violoncelle, contre-basse, harpe, flûte, hautbois, cor, cor anglais, basson, trompette, trombone et ophicléide. Ce morceau, composé de quinze sonorités différentes, aurait été curieux à entendre, et l'on doit regretter qu'il ne l'ait pas écrit. Celui qu'ont si bien exécuté MM. Tilmant frères, Guerreau, Casimir Ney, Gouffé, Dorus, Klosé, Rousselot et

Verroust frères, a fait le plus grand plaisir à l'auditoire ; il renferme surtout un andante d'un effet ravissant.

Un quatuor de Mozart pour piano, violon, alto et violoncelle, a été dit par Mme Wartel avec cette pureté de style, ce respect du maître, ce son limpide, ce toucher fin, interrogateur de l'ivoire inerte, qui caractérise le jeu de cette habile virtuose. La séance avait commencé par un quatuor de Beethoven, aussi bien exécuté que celui de Mozart par M. Tilmant, son frère, MM. Guerreau et Casimir Ney. Il n'y a donc que des louanges à adresser aux membres de la *Société de Musique classique*. Cependant, comme la critique ne doit jamais perdre ses droits, nous adresserons un léger reproche au lampiste, qui, dans ce siècle de lumière, s'en est rapporté aux clartés du génie de Mozart et de Beethoven pour se dispenser d'éclairer suffisamment la salle, ce qui lui a valu une admonestation de M. Gouffé, et à l'auditoire un petit *speech* galant de cet honorable membre de la société, à propos de ce défaut de lumières. Le second reproche que nous avons à formuler s'adressera au temps humide, qui faisait horriblement siffler les cordes des instruments, inconvénient atmosphérique que les auditeurs qui jouent de ces instruments peuvent seuls apprécier : aussi ces sifflements ont-ils été neutralisés par d'unanimes applaudissements. A quinzaine donc la seconde séance de cette bonne et belle musique dont les interprètes n'auront point à lutter contre des cordes sifflantes, et dans laquelle le lampiste en question, comme le soleil de Lefranc de Pompignan, versera sans doute *des torrents de lumière* sur son très-fondé détracteur.

— Dans une soirée musicale donnée au domicile maternel, Mlle Wilhelmine Belin de Launay, pianiste éclectique, qui a pris un peu de la netteté de Mme Pleyel, du fini de Mme Wartel, de la délicatesse élégante de Mlle Krinitz, a joué des études de Döhler, de Prudent, et la fantaisie de Thalberg sur *la Somnambule*, en jeune artiste qui a de l'avenir. Son jeu plaît, parce qu'il ne cherche point à étonner. Mlle Belin a dit un duo pour piano et violon sur les principaux motifs de *Zampa*, et s'est fait justement applaudir avec son partner, M. Léopold Dancla, qui, ensuite, a joué des variations sur une pensée de Bellini. Ce solo brillant pour le violon produirait de l'effet et ferait sans doute un vrai plaisir dans un concert public. M. Léopold Dancla est déjà un des nombreux virtuoses sur le violon qui n'attendent que l'occasion de prouver qu'ils sont capables de se faire une individualité artistique.

— Le Jardin-d'Hiver continue ses exhibitions de musique variée, ses fanfares cuivrées, ses chœurs aériens mêlés aux murmures de ses cascades lointaines, et tout cela dans une tiède atmosphère où l'on respire le parfum de mille plantes exotiques. Dimanche dernier, Hermann-Léon, de l'Opéra-Comique, passant du plaisant au sévère, a dit la chanson militaire de son tambour-major dans *le Caïd*, et puis l'évocation des nonnes de *Robert-le-Diable*. Mme Casimir, l'ex-*prima donna* de l'Opéra-Comique, a chanté d'une manière brillante l'air du *Pré-aux-Clercs*, avec partie de violon obligée, fort bien exécutée par M. Berou. Si l'embonpoint de Mme Casimir a un peu diminué, il n'en est pas de même de son talent de cantatrice, qui est toujours aussi robuste, ou pour mieux dire brillant.

Mme Roulle, qui a aussi fait partie du personnel du théâtre de l'Opéra-Comique, il y a quelque dix ans, sous le nom de Mlle Peignat, et qui joua et chanta fort bien la femme du ministre de la police dans *Leslocq*, opéra de M. Auber, Mme Roulle a chanté une cavatine italienne, dans laquelle elle nous a fait entendre de belles cordes de contralto et des traits de vocalisation de soprano d'une précision un peu équivoque, mais qui décèlent une excellente méthode.

Géraldy a dit la chanson du chevrier du *Val d'Andorre*, accompagnée par le hautbois de M. Triébert. Le chanteur de tous les concerts a bien donné à ce petit morceau la couleur champêtre et narquoise que lui a imprimée, dès le premier jour, M. Bataille à l'Opéra-Comique. Dans le duo des deux Gascons, sorte d'assaut de gasconnades et de traits de chant bouffe, Ponchard et Géraldy ont recueilli les derniers applaudissements de très-nombreux auditeurs qui s'étaient rendus à cette invitation de jolie promenade et de musique amusante. H. BLANCHARD.

Ainsi que nous l'avons annoncé dans notre dernier numéro, nous offrons à nos abonnés, indépendamment des QUARANTE MÉLODIES de Meyerbeer, la partition complète, pour piano seul, des *Mousquetaires de la Reine*, d'Halévy.

Nous invitons ceux de nos abonnés de Paris qui ne l'ont pas encore retirée, à la faire prendre au bureau du Journal. Nos abonnés de province la recevront d'ici à huit jours.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, au théâtre de la Nation, *Robert-le-Diable*. — Demain lundi, *Jérusalem*, pour les débuts de Masset.

*** Les études du *Prophète* se poursuivent avec activité. Depuis huit jours, on répète au quatuor, et les répétitions au théâtre commenceront prochainement.

*** Le succès du *Violon du Diable* augmente tous les jours et les recettes aussi. Saint-Léon a exécuté cette semaine un morceau nouveau sur le thème du *Carnaval de Venise*.

*** Le Théâtre-Italien continue l'œuvre de sa résurrection : le public en reprend le chemin et les bonnes recettes recommencent. La représentation donnée dimanche dernier avait surtout attiré la foule : l'Alboni n'a jamais mieux chanté ni joué le rôle de *l'Italiana in Algieri* ; jamais elle n'a dit le fameux *Brindisi* de Lucrezia Borgia avec plus de verve. Jeudi c'était la reprise de *Semiramide* ; l'Alboni chantait le rôle d'Arsace, et Mme Castellan remplissait pour la première fois celui de la reine. Cette charmante artiste s'est acquittée avec un vrai talent de cette tâche difficile. Rien de plus délicieux que la manière dont elle a chanté le duo du second acte avec l'Alboni : l'entente cordiale des deux cantatrices était complète. On annonce pour la fin du mois le retour de Lablache, la rentrée de Salvi, et la prochaine reprise de *Tancredi*, dont l'Alboni jouera le principal rôle, et Mme Castellan celui d'Amenaïde. En attendant, cette dernière vient d'être admise à la Société des Concerts avec le titre de sociétaire-solo.

*** M. Batton, compositeur distingué, qui depuis plusieurs années était membre du comité des études musicales au Conservatoire, vient d'être nommé professeur titulaire d'une classe d'ensemble de musique vocale. Cette classe n'existait pas encore dans l'établissement, mais l'utilité en avait été reconnu par la commission chargée de proposer au ministre un système de réformes et d'améliorations.

*** Les nouvelles que nous recevons de Bordeaux confirment ce que nous disions dans notre dernier numéro sur le concert du Cercle philharmonique. L'effet général en a été magnifique ; tout le monde y a concouru, les chœurs et l'orchestre comme les solistes. L'ouverture de *Struensée*, cette production si belle et si originale de l'auteur de *Robert-le-Diable*, a été saluée d'unanimes applaudissements, comme marquée au cachet du grand maître. A côté de Mlle Méquillet, qui a enlevé tous les suffrages, MM. Ferrière et Espaignet, tout deux chefs de pupitre de l'orchestre du Grand-Théâtre, se sont distingués, l'un sur le violoncelle et l'autre sur le basson. Les bravos leur ont été prodigués par un auditoire composé de juges éclairés.

*** A peine Lablache et Mme Persiani venaient-ils de quitter la ville d'Amiens, que Teresa Milanollo y est arrivée, et qu'elle a excité avec son archet plus d'enthousiasme encore que les deux célèbres artistes avec leur voix. Elle a donné successivement quatre concerts à Amiens et deux à Abbeville. Partout elle a rencontré la même ferveur d'admiration ; partout les journaux lui ont décerné les mêmes éloges non moins intelligents que chaleureux. L'un d'eux se résume en ces termes : « Rien de plus prodigieux que le talent de Teresa Milanollo, mais aussi rien de plus délicieux, de plus pur, de plus suave que le chant de cet archet magique dont le charme s'empare des sens avec une puissance sans égale, alors qu'en même temps il émeut profondément l'âme par l'ineffable douceur de son expression. — Si le but de tous les arts et surtout de la musique est de plaire, jamais celle-ci n'a trouvé une plus éloquente interprète que cette jeune fille, qui, non-seulement met tant de passion dans l'instrument qu'elle domine, mais qui semble ne lui demander les plus inextricables difficultés que pour en triompher avec cette facilité, cette sûreté, précieux attributs des plus grands maîtres. »

*** Le jeune pianiste et compositeur, Blumenthal, qui s'est déjà fait une brillante réputation dans le monde musical, se trouve en ce moment à Édimbourg, où il a donné, le 22 janvier, un très-beau concert. Tous les journaux de

la ville parlent du succès sans exemple que le jeune artiste a obtenu dans ce concert, qui a été un des plus agréables et des plus mémorables de la saison. Il a exécuté avec une rare perfection une sonate de Beethoven et neuf morceaux composés par lui-même, qui ont tous été chaleureusement applaudis, et dont plusieurs ont été redemandés. A la demande générale, il a terminé son concert par une improvisation sur le thème national *God save the king,* qui a entraîné l'auditoire entier, composé de l'élite de la société d'Édimbourg. Le jeune virtuose restera encore quelque temps dans cette ville, où il donnera sous peu un second concert, vivement désiré par tous les amateurs de musique.

*** Wallace, le compositeur anglais, est en ce moment à Paris.

*** Sowinski est à Poitiers. Le concert qu'il vient de donner dans cette ville n'a pas produit moins d'effet que ceux qu'il avait donnés à Bordeaux et à Niort.

*** Offenbach est de retour à Paris, après une tournée artistique dans laquelle il s'est produit comme virtuose et compositeur. Il a donné de brillants concerts à Cologne, à Hambourg, à Dusseldorf. Dans la première de ces villes, il a aussi fait jouer un opéra-comique, intitulé *Marielle,* dont la musique a obtenu un plein succès.

*** M. Doche, qui a tenu si longtemps le bâton d'orchestre du Vaudeville, vient de quitter Paris et est parti pour Saint-Pétersbourg. Il est remplacé par M. Montaubry, jeune artiste d'un grand talent, dont le concours sera une bonne fortune pour le théâtre. M. Doche ne pouvait avoir un plus digne successeur.

*** Un journal avait annoncé qu'un opéra-comique en trois actes se répétait depuis quelque temps au théâtre de la Porte-Saint-Martin. La lettre suivante a été écrite à ce sujet par l'un des auteurs de la pièce :

Monsieur,

Vous annoncez, dans votre numéro de jeudi 8, qu'un théâtre de drame monte un opéra, musique de Pilati, paroles de MM. Salvador et Commerson. Permettez-moi de rectifier les renseignements qui vous ont été donnés. Notre pièce, *le Prétendant et le Prétendu,* était, il est vrai, un opéra qui a été répété à l'Opéra-National ; mais nous l'avons réduit aux proportions d'une comédie, mêlée de chants, et cette dénomination d'opéra serait maintenant trop élevée ou trop prétentieuse pour notre pièce. Veuillez être assez obligeant pour donner place à cette petite rectification et agréer mes salutations empressées.

SALVADOR.

*** CONCOURS DE COMPOSITION MUSICALE, ANNÉE 1849. — *Concours d'essai.* — Entrée en loges, le samedi 2 juin, à neuf heures du matin. Sortie de loges, le 8 juin, à id. Jugement le samedi 9 juin, à id. — *Concours définitif.* — Entrée en loges, le samedi 23, à neuf heures Sortie des loges, le mercredi 18 juillet, à id. Jugement préparatoire, le vendredi 3 août, à midi. Jugement définitif, le samedi 4 août, à id.—L'Académie des Beaux Arts, dans sa séance du samedi 29 mars 1845, a décidé qu'une médaille d'or de la valeur de 500 fr. serait offerte, chaque année, à l'auteur des paroles de la cantate qui serait choisie par elle, pour être donnée comme texte du concours de composition musicale. Cette cantate doit être à trois personnages; elle est destinée à être chantée par un soprano, un ténor et un baryton ou basse-taille. Elle devra renfermer un, ou au plus, deux airs; un seul duo et un trio final, chacun de ces morceaux étant séparé du morceau suivant par un récitatif. Les hommes de lettres qui seraient dans l'intention de prendre part ce concours sont invités à s'adresser au secrétariat de l'Institut, où il leur sera donné connaissance d'un programme plus détaillé. Les cantates devront être adressées, par paquet cacheté, à M. le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, avant le 16 juin 1849. Chacune des pièces de vers contiendra, dans un billet cacheté, le nom de l'auteur et l'épigraphe. Il ne sera reçu à ce concours que des pièces de vers inédites. Les manuscrits ne seront point rendus.

Chronique étrangère.

*** *Londres,* 3 février. — *La Dame Blanche* a été représentée au théâtre de St-James par MM. Bonnamy, Soyer, Mmes Charton et Guichard. C'était la première fois que le chef-d'œuvre de Boïeldieu se produisait en Angleterre sans traduction et sans mutilations. Justice lui a été rendue, bien que l'exécution n'en ait pas été supérieure. La reine et le prince Albert assistaient à la première représentation. — Balfe a donné son concert à Exeter Hall : Jenny Lind, Lablache et Thalberg lui avaient prêté leur toute-puissante assistance. Le bénéficiaire conduisait l'orchestre.

*** *Bruxelles.* — *La Favorite* se donne toujours avec le même succès. Saint-Denis, malgré sa voix de baryton bas approchant de la basse chantante, a très-bien réussi dans le rôle d'Alfonse. — *Le Val d'Andorre* est à l'étude. Le chef-d'œuvre d'Halévy aura pour interprètes MM. Authionne, Vialette, Girardet, Marquilly, Mmes Hillen, Arga et Pauline Marchand. La première représentation doit en avoir lieu vers la fin du mois.

— Les deux dernières représentations de la Compagnie italienne ont été excellentes. *Don Pasquale* et *Romeo et Juliette* ont été exécutés avec un ensemble qui ne pouvait exister au début d'une troupe formée depuis peu de temps. Les succès des chanteurs italiens vont toujours en grandissant. On sera si bien accoutumé aux jouissances musicales que procurent les talents de Mlle Everse, de MM. Calzolari, Zucconi, etc., qu'on en sentira vivement la privation à l'époque où finira le traité de ces artistes avec l'entrepreneur du théâtre Saint-Hubert.

*** *Berlin.* — Au Théâtre-Italien, on attendait Lablache, qui ne viendra pas. Par compensation, il est arrivé une nouvelle *prima donna,* Mlle Dielitz. Cette artiste, Allemande de naissance, a fait son éducation musicale en Italie ; de sorte que quatre nationalités de l'Europe sont représentées dans la troupe italienne de cette capitale : Mme *Fodor* est Française, Mme *Norman* n'est autre que miss Pingley, la signora *Pons* est Espagnole, et la signora *Dielitz* est Allemande comme nous venons de le dire. Le 20 de ce mois, *il Matrimonio segreto* a été donné, comme toujours, avec le plus brillant succès. Les honneurs de la soirée ont été pour Rinaldini, qui chantait le rôle du comte Robinson. — L'opéra de Grétry, *Richard Cœur-de-Lion,* a été donné au bénéfice et pour la retraite de Bader. C'est une des plus brillantes représentations de la saison ; le roi et la reine y assistaient. M. Bader (Blondel), Mme Kœster (Marguerite), Mme Tuczek (Fanny), M. Pfister (Richard), M. Ziesche (William), M. Boetticher (Florestan), ont très-bien rempli leurs rôles et ont reçu de fréquents témoignages de la satisfaction du public. M. Bader a été longtemps une des gloires du théâtre de Berlin. On annonce que le roi lui a accordé le titre de chanteur de la chambre, avec 800 thalers d'appointements, outre sa pension. *Richard Cœur-de-Lion* a été joué pour la première fois à Berlin, le 9 février 1790 ; la représentation pour la retraite de Bader en était la quatre-vingt-dix-neuvième, et dans peu le chef-d'œuvre de Grétry, depuis longtemps l'un des opéras les plus populaires en Allemagne, aura atteint sa centième représentation.

*** *Magdebourg.* — Les sœurs Neruda ont joué deux fois au théâtre ; en outre, elles ont donné deux concerts, à la suite desquels les jeunes artistes ont reçu de riches présents.

*** On annonce pour aujourd'hui dimanche au Jardin-d'Hiver, à deux heures de l'après-midi, une solennité musicale qui amènera tout Paris dans les Champs-Élysées. Il s'agit de la pittoresque partition de FÉLICIEN DAVID, *le Christophe Colomb,* avec orchestre et chœurs, par tous nos premiers artistes. Les soli seront chantés par les trois interprètes-créateurs de cette magnifique ode-symphonie, MM. Wartel, Barbot et la charmante Mme Sabatier, qui, de retour de son brillant voyage en Bretagne, fera sa rentrée dans la Mère indienne et le petit Mousse du *Christophe Colomb.* Les stances de MM. Méry, Chaubet et Sylvain Saint-Étienne seront récitées par la jeune et belle tragédienne, Mlle Jouvante ; l'orchestre et les chœurs conduits par M. Manéra. Pour cette fête extraordinaire, la promenade sera interdite dans la salle et les pourtours ; le prix d'entrée élevé à 3 fr. ; les stalles numérotées, 4 fr., et les billets de famille à 8 fr. pour quatre personnes. — S'adresser au *Ménestrel,* 2 bis, rue Vivienne.

Gérant, ERNEST DESCHAMPS.

MEUBLES. EXPOSITION publique par des ouvriers ébénistes. Prix fixe, rue Saint-Honoré, 290, près St-Roch. On expédie en province et à l'étranger.

En vente chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

LES MOUSQUETAIRES DE LA REINE,

OPÉRA-COMIQUE D'HALÉVY.

La partition complète réduite pour piano seul. Prix net : 8 fr.

Brandus et Cᵉ,
87, RUE RICHELIEU,

Troupenas et Cᵉ,
40, RUE VIVIENNE,

ÉDITEURS.

EN VENTE :

LE VAL D'ANDORRE,

OPÉRA-COMIQUE EN 3 ACTES,

PAROLES DE M. DE SAINT-GEORGES ;

MUSIQUE DE

F. HALÉVY.

La partition de Piano et Chant, format in-8° : Net, 15 fr.

La Grande partition	400 fr.	Tous les Airs de Chant détachés, avec accompagnement de Piano	
Les parties d'orchestre	400	Les mêmes pour Guitare	
L'Ouverture en partition	24	Adam, Pas redoublé pour musique militaire	5
—— parties d'orchestre	24	Musard, Deux Quadrilles, pour piano seul, chaque.	4 50
—— pour Piano seul, arrangée par *Garaudé*	6	—— à 4 mains, chaque.	4 50
—— — à 4 m., arrangée par *Wolff*.	7 50	—— pour Grand orch., chaque.	9
		—— pour Petit orch., chaque	6

MORCEAUX POUR PIANO :

Duvernoy, op. 181. Fantaisie. — **Goria**, op. 47. Fantaisie. — **Lecarpentier**, Deux Bagatelles. — **Lecarpentier**, Quadrille. — **Louis**, op. 178. Sérénade pour Piano et Violon. — **Rosellen**, op. 111. Fantaisie brillante.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT :

Des morceaux par Ad. Adam, de Bériot, Burgmuller, Croisez, Heller, Hunten, Kalkbrenner, Osborne, Redler, Voss, Wolff, etc., etc.

VALSES, POLKAS, REDOWAS.

TITI

A LA REPRÉSENTATION DE ROBERT LE DIABLE.

PARODIE BURLESQUE

EXÉCUTÉE PAR **M. LEVASSOR**, SUR LE THÉATRE DE LA MONTANSIER.

Avec accompagnement de piano, 4 f 50. — Édition in 8°, 2 f.

POUR PARAITRE CHEZ LES MÊMES ÉDITEURS :

LE VIOLON DU DIABLE,

Ballet de St-LÉON, Musique de PUGNI.

QUADRILLES, VALSES, POLKAS, REDOWAS, ETC.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 7. 18 Février 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg	Bellizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Theune et Cie.
Stockholm.	Hirsch.
Berlin.	Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
—	Schlesinger, 34, Linden.
Vienne.	Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an.	25 fr.
Départements.	30
Etranger.	35

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De l'opéra en Europe (3e article), par **Léon Kreutzer.** — Nécrologie. Habeneck (François-Antoine), par **Paul Smith.** — Silves musicales, par **H. Blanchard.** — —Nouvelles. — Annonces.

DE L'OPÉRA EN EUROPE *.

CHAPITRE V.

Un ballet au seizième siècle.

Rien n'est plus incertain que la fondation du théâtre en France. On dit que ce fut Constance de Provence, femme du roi Robert, qui, la première, fit venir à Paris des jongleurs et des pantomimes provençaux. On dit aussi qu'en 1402, des bourgeois s'étant associés pour représenter des mystères, le roi leur permit de s'établir à Paris, et qu'en conséquence ils transportèrent leur théâtre du bourg de Saint-Maur dans une des salles de l'hôpital de la Trinité, emplacement singulièrement choisi pour un théâtre. Aux mystères qui d'abord y furent joués, succédèrent les *moralitez*, puis les *sotties*, mélangées de sérieux et de bouffe. Au choix près du sujet, ces beaux ouvrages ressemblent de tous points à ceux que les saltimbanques d'aujourd'hui représentent sur leurs tréteaux. A cette époque, l'art dramatique était dans l'enfance. Quelques planches disjointes servaient de théâtre; quelques chandelles fumeuses, de luminaire. Les scènes, sans aucune liaison entre elles, offraient un assemblage bizarre des éléments les plus disparates. Jupiter paraissait en compagnie de Dieu le père, et souvent Vénus dialoguait avec *madame la Vierge*. Quelques *rebecs* venaient, au moyen de leurs sons criards, compléter cet ensemble harmonieux. En 1538, les bourgeois cédèrent leur théâtre à une troupe régulière de comédiens, la première qui s'installa à Paris. A peu près vers le même temps, le ballet, sorte de pièce mythologique, entremêlée de poésie, de musique et de danse, devenait très à la mode en France et en Angleterre. Il nous reste une description curieuse et détaillée d'un ballet (1) qui fut donné devant Henri III et sa cour, à l'occasion des noces du duc de Joyeuse et de la princesse de Vaudemont, sœur de la reine. L'auteur de ce ballet, qui s'est lui-même chargé de le décrire, s'était associé, dans l'accomplissement de son œuvre, à un sieur de Beaulieu pour la partie musicale (2), et à Jacques Patin, peintre de la cour, pour les décors. La poésie est de la composition de Lachesnaye, aumônier du roi. Le petit livre de Beaujoyeux commence par une série de pièces de vers où son mérite est exalté au plus haut point. L'une d'elles se termine par cette louange, dont Corneille ou Shakespeare aurait pu se contenter :

« *Alla gran virtù non si può dare altro premio che la gloria e la laude.* »

« A un grand génie on ne peut donner d'autre récompense que la louange et la gloire. »

Puis vient une préface adressée au roi, dont il est bon de citer quelque chose.

Après l'avoir comparé à César, à Alcide, à Jupiter, Beaujoyeux lui demande qu'il veuille bien aider à la publication de son œuvre, et la faire répandre parmi les divers peuples. « Et comme les viandes délicieuses qu'une saison dénie à l'autre, ou dont un pays est advantagé sur les autres contrées voysines, par le moyen de la confiture se conservent et se transportent, et donnent de l'admiration et bénédiction au terroir qui les porte, ainsi cette réfection d'esprit, que vous avez treuvée plaisante et qui ne croist point encore ailleurs qu'au pays de votre obéissance, confitte au sucre de votre bonne grâce, assaisonée seulement de votre contentement et conservée dans la boitte de ce petit monument, puisse à toutes les autres nations donner à gouster du nectar et de l'ambrosie dont vous vous êtes repeu et avez rassasié les appétits de votre peuple. »

O Beaujoyeux! ta renommée, bien que confite dans *le sucre de la bonne grâce* de ton roi, a perdu quelque peu de sa fraîcheur. Laisse-moi donc enlever la mousse vénérable qui la couvre; laisse-moi révéler à mes contemporains tes admirables inventions. Oui, certes, toi aussi, tu as bien le droit de t'écrier à ton tour : *Exegi monumentum*; mais, comme le temps a quelque peu délabré ton monument, permets-moi du moins d'en révéler le plan et les nobles proportions; permets-moi, pour imiter ton inimitable langage, d'inscrire ton nom à l'une des plus belles places de ce *délectable et sublime ouvrage*, comme on suspend dans le lieu le plus apparent d'une galerie le tableau le plus précieux!

Voici comment Beaujoyeux avait décoré la salle du château, le jour de cette mémorable représentation.

Du côté droit de la scène s'élevait un « bocage sacré à Pan, dieu des pasteurs, planté de chesnes desquels les troncs, branchages et feuilles étaient doréz, » et où l'on voyait « quatre niches » consacrées aux dryades; derrière le bocage, contre la muraille, s'ouvrait une grotte sombre, « dont l'extérieur reluisait comme si un nombre infini de diamants y eût été appliqué. » Le dieu Pan, « vestu en satyre, enveloppé d'un mandillet de toile d'or, ayant une couronne d'or sur la

(1) Balet comique de la royne, fait aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaudemont, sa sœur. Par Baltasar de Beaujoyeux, valet de chambre du roi et de la royne sa mère. (1582.)

(2) Rendons justice à tout le monde. Ainsi que Raphaël, qui confiait à ses disciples l'exécution des parties accessoires de ses tableaux, de Beaulieu s'était adjoint un collaborateur, Salmon, l'un des musiciens du roi. Ceci soit dit sans attaquer le moins du monde le talent du grand compositeur, mais seulement pour ne pas être injuste envers l'artiste ignoré et modeste qui a contribué à une si belle œuvre.

* Voir les numéros 5 et 6 de ce journal.

tête, tenait en sa main gauche un bâton noueilleux et épineux, et en la droite ses flageolets dorez. » A gauche de la scène, une voûte « bouillonée partout de grands nuages, semblait une partie du ciel azuré et étoilé. C'est pour cela que lui fut donné le nom de voûte dorée. » Au milieu de la scène s'étendait un jardin artificiel en carré, dont les bordures étaient « l'une de lavande, l'autre d'aspic, la troisième de romarin, et la quatrième de saulge. » Tous les fruits qui croissent à terre, fraises, concombres, melons, y étaient semés en abondance. On y voyait aussi des grenadiers, des citronniers, et le tout « contrefait d'or et d'argent, soyes et plumes de couleurs y nécessaires. » Au-dessus du jardin reluisait un grand soleil d'or « avec ses rayons dorez, lesquels on eût dit proprement servir de cause à la génération de ces fruits et autres choses représentées en nature. » Dans le fond du jardin on apercevait deux tours où flottaient des bannières. C'était le château de Circé. La magicienne, assise à la porte du château, « vestue d'une robe brodée d'or de deux couleurs et de soie, et voilée de grands crèpes de soie et d'argent, » portait à la main une baguette d'or de cinq pieds, et était entourée de cent flambeaux de cire blanche, « rendant telle lueur et lustre, que les yeux de l'assistance demeuroyrent tout esblouis.»

Le prologue commence. Un chevalier sort du château, et vient se jeter aux pieds du roi, lui demandant aide et protection contre les enchantements de la magicienne Circé, laquelle arrive à son tour pour réclamer son chevalier, et, furieuse de ne pas le découvrir, exprime sa colère dans une longue complainte intitulée : *Complainte de Circé qui a perdu un gentilhomme.*

Dans le premier intermède, nous voyons trois syrènes et trois tritons, avec leurs nageoires faites « à écailles d'or et d'argent,» qui s'avancent en chantant, et demandant au dieu de la mer pourquoi il les appelle du fond des eaux. Réponse du dieu, qui leur apprend que c'est pour chanter la gloire du très-grand roi de France, Henri troisième. Les syrènes continuent leur marche ; chemin faisant, elles rencontrent une fontaine « aux belles eaux d'argent bruni, » autour de laquelle sont assises la reine elle-même et douze dames de la cour, la princesse de Lorraine, les duchesses de Mercueil, de Guise, de Nevers, d'Aumale, de Joyeuse, les maréchales de Raiz et de l'Archant, les demoiselles de Pons, de Bourdeille, de Cypierre, accompagnées de douze pages vêtus de satin blanc. Comme la reine « ressemblait plutôt quelque chose divine et immortelle qu'humaine et mortelle, » il n'est pas étonnant que Glauque, dieu de la mer, qui n'a pas la vue fine, s'y trompe d'abord, ce qui amène naturellement un intéressant *duetto* entre Glauque et Thétis, que je recommande expressément à l'attention des lecteurs de la *Gazette musicale*. Tout le cortége, y compris la fontaine, s'avance enfin processionnellement, et vient faire sa cour au roi. Mercure, dans la même intention, descend d'un nuage, « (comme le décrivent les poëtes) vestu de satin incarnadin d'Espagne passementé d'or fort industrieusement et d'un manteau de toile d'or violette. » Malheureusement, Circé, qui a de la rancune, et dont la baguette enchantée possède une puissance égale à celle du rameau de Robert le Diable, touche légèrement tous les personnages, « duquel attouchement ils demeurèrent soudain immobiles comme statues : le semblable fit-elle aux violons, lesquels ne peurent plus chanter ni ioüer, ains demourerent sans mouvement quelconque. » Après ce bel exploit, elle les entraîne tous dans son château.

Le second intermède s'ouvre par une entrée de satyres, qui s'adressent, à l'instar des naïades, aux personnages placés sur la voûte dorée, et un éloge du roi résulte encore une fois de ce colloque. La troupe se dirige ensuite vers une grande machine représentant un bois, où sont assises quatre dryades, « vestues de robes de soie verte et or, » et ayant dans une main un arc et dans l'autre un bouquet de feuilles de chêne. La compagnie réunie trouve convenable d'aller rendre visite au dieu Pan, qui, depuis le commencement de la pièce, doit s'ennuyer un peu dans son bosquet : les satyres vont se placer à ses pieds, les dryades dans les niches, et le tout finit par un ballet magnifique, que Pan, enchanté de cette visite, accompagne fort agréablement de ses flageolets.

L'apparition de quatre Vertus, « vestues de robes bleu-céleste et étoilées d'or, » signale le commencement du troisième intermède. Même question à la voûte azurée et même réponse. Pallas arrive sur un char ; enfin, Jupiter lui-même ne veut pas laisser passer l'occasion de faire sa cour au roi Henri III, et il paraît dans un nuage. Comme il faut à tout sujet une moralité, et que, même dans les ballets du XVIe siècle, il était nécessaire que le crime fût puni et la vertu récompensée, Jupiter réunit son monde, et tous s'en vont en cadence attaquer le château de la magicienne. Celle-ci ne se déconcerte guère ; Mais Jupiter n'a pas pour rien son foudre à la main ; il la terrasse incontinent ; Pallas, qui ne manque pas de malice, lui escamote prestement sa baguette d'or. Aussitôt, tritons, naïades et Mercure sont délivrés. Le tout se termine par une réconciliation générale, à laquelle la magicienne (Mlle de Sainte-Mesme, une des plus jolies femmes de la cour) ne manque pas de prendre part.

Quant à la musique de ce ballet, par les fragments que nous en donnons, les lecteurs jugeront qu'elle était au moins à la hauteur de la conception chorégraphique. Beaujoyeux prétend, il est vrai, « qu'aucun musicien de France ne pouvait mieux faire ; » mais je doute fort que l'on partage son enthousiasme. On remarquera que l'absence de récitatif est complète, et que *le compositeur* le remplaçait par d'interminables roulades, qu'il ne savait même pas placer sur les bonnes syllabes de la phrase. Le seul air un peu supportable est celui-ci : *Le son de la clochette auquel Circé sortit de son jardin.* L'harmonie en est assez pure et la carrure s'y fait bien sentir dans la première phrase. En somme, la musique de Monteverde est infiniment supérieure, malgré ses défauts, à celle que ce pauvre de Beaulieu écrivit pour les pauvres conceptions de ce pauvre Beaujoyeux, premier valet de chambre et chorégraphe du roi (1).

En Angleterre, la fureur de ce genre de divertissement était portée à son comble. Dans le roman de *Kenilworth*, de Walter Scott, on lit la description des fêtes qui eurent lieu à l'occasion de la visite que fit la reine Elisabeth au comte de Leicester. Cette description est elle-même empruntée à un vieux livre. Comme dans le *ballet comique de la Royne*, ce ne sont que dieux et déesses, tritons, satyres, naïades et dryades. Ce ne sont que travestissements en étoffes de soie, d'argent et d'or ; que prestiges, machines, fantasmagories. Il semblerait que les auteurs, à l'égard de leurs pièces, aient voulu réaliser un mot d'un ancien : « Ils les faisaient riches, ne pouvant les faire belles. »

(*La suite au prochain numéro.*) LÉON KREUTZER.

NÉCROLOGIE.

HABENECK (François Antoine.)

Cet éminent artiste est du petit nombre de ceux qui ont rempli toute leur mission, qui ont fait tout ce qu'ils voulaient faire, et même quelque chose de plus, parce que leur ambition, leur instinct, leurs idées se sont trouvés en parfait équilibre avec les forces de leur talent et de leur caractère.

Habeneck commença par être un des meilleurs violonistes de son temps ; il écrivit pour son instrument quelques morceaux estimables. Mais la destinée le réservait à autre chose : il était né chef d'orchestre, et sa souveraineté fut généralement reconnue dès qu'il eut l'occasion de l'exercer.

Fils d'un musicien de régiment, originaire de Mannheim, mais qui avait pris du service en France, Habeneck vit le jour à Mézières, le 1er juin 1781. Il eut son père pour premier maître, et profita si bien de ses leçons, que, dès l'âge de dix ans, il jouait des concertos en public. A Brest, où le régiment de son père se rendit de garnison en garnison, il passa plusieurs années, livré tout entier à l'étude et au travail, sans autre guide que lui-même. Il y composa des concertos, et même des opéras, sans avoir appris l'art d'écrire. Il avait plus de

vingt-ans, lorsqu'il put enfin venir à Paris et entrer au Conservatoire dans la classe de Baillot. En 1804, il remporta le premier prix de violon, et fut nommé répétiteur de la classe où il s'était signalé comme élève. L'impératrice Joséphine, après l'avoir entendu jouer un solo, le récompensa et l'encouragea surtout, en lui donnant une pension de 1200 francs. De l'orchestre de l'Opéra-Comique, où il entra d'abord, il ne tarda pas à passer à l'orchestre de l'Opéra, comme premier violon adjoint pour les solos. Lorsque Persuis se retira, Kreutzer lui succéda comme chef d'orchestre, et Habeneck remplaça Kreutzer comme premier violon.

C'est au Conservatoire, dans les concerts ou exercices donnés par les élèves, que la grande vocation d'Habeneck se révéla. Il avait vingt-cinq ans (1806), et l'usage voulait alors que les violonistes lauréats dirigeassent alternativement pendant une année les concerts de l'école. Habeneck montra dans ces fonctions une telle supériorité que ses condisciples, ses rivaux les lui abandonnèrent d'un commun accord, et qu'il les conserva jusqu'en 1815, époque de la seconde Restauration et de la clôture du Conservatoire.

Le plus illustre des violonistes modernes, le fondateur d'une école européenne, Viotti avait été nommé directeur de l'Opéra, en 1819. Nous ne nous rappelons guères de son règne passager que ces lignes mélancoliques écrites à Rode, son élève et son ami : « Mon pauvre ta-» lent! Est-il assez cruel de se sentir encore dans toute son énergie et » de ne pouvoir ni toucher son instrument, ni composer une note. Oh! » vie infernale! » Cela prouverait que les artistes ne sont pas faits pour devenir directeurs de spectacle. Habeneck le devint pourtant, après Viotti, de 1821 à 1824, et si son administration ne laissa pas de traces profondes, du moins elle fut marquée par un succès brillant et populaire, celui d'*Aladin* ou la *Lampe merveilleuse*, auquel Habeneck eut le courage de s'associer, en achevant la partition. Nous disons le courage, et il en fallait réellement pour porter la main à cette œuvre, qui avait déjà tué ses deux premiers auteurs, Nicolo et Benincori, dont aucun ne devait entendre sa musique ni voir jouer son opéra. Habeneck, plus heureux, jouit de la vogue immense d'*Aladin* et ne s'en porta pas plus mal. Néanmoins, au bout de trois ans, M. de Larochefoucault crut devoir le congédier, et mettre à la place de l'artiste l'inspecteur d'un dépôt de mendicité, M. Duplantys. Mais, pour que la retraite d'Habeneck fût pleinement honorable, il le nomma chef d'orchestre, en remplacement de Kreutzer, inspecteur général du Conservatoire, et créa pour lui dans cette école une troisième classe de violon, à côté de celle de Baillot et de celle de Kreutzer.

Nous touchons à l'époque la plus glorieuse de la carrière d'Habeneck, à celle dans laquelle ses hautes facultés de chef d'orchestre, d'interprète et de vulgarisateur des œuvres du génie vont se développer complètement. Depuis longues années, le culte secret de Beethoven et de ses symphonies vivait au fond de son cœur, mais toutes les fois qu'il avait essayé de le professer au dehors, il n'avait trouvé que des incrédules. Dans les exercices du Conservatoire, il avait risqué la première symphonie en *ut* majeur, sans pouvoir s'avancer au delà. Tandis qu'il dirigeait l'Opéra, dans les concerts spirituels, il se hasarda jusqu'à la symphonie en *re* majeur et à l'andante de la symphonie en *la*, qu'on exécutait sous le titre de la *Noce de village* (quel village et quelle noce!) et Beethoven ne s'élevait pas d'une ligne dans l'opinion publique. Ce n'était toujours qu'un extravagant, qu'un rêveur, qu'un musicien barbare et indéchiffrable. Ainsi pensait la tourbe musicale, y compris même beaucoup de gens supérieurs.

Habeneck, qui ne pensait pas de même, résolut de tenter un coup décisif. Un jour de Sainte-Cécile, il invita une trentaine de ses amis et confrères à venir faire de la musique chez lui. La séance devait être précédée d'un déjeuner; mais quand les invités furent en présence, Habeneck leur dit : « Toutes réflexions faites, je crois qu'il vaut mieux » commencer par la musique, dans la crainte de Dieu et des fausses » notes. Le déjeuner viendra plus tard et se changera en un succulent » dîner. » L'avis fut reconnu sage et admis tout d'une voix. La symphonie héroïque, la symphonie en *la* furent successivement attaquées et enlevées à la pointe de l'archet, au milieu des transports d'un enthousiasme extraordinaire. Le bandeau que tous ces musiciens avaient, non sur les yeux, mais sur les oreilles, était tombé subitement : Habeneck avait triomphé, non de l'aveuglement, mais de la surdité générale : Beethoven était, grâce à lui, reconnu pour Beethoven! Par exemple, il lui en coûta cher; rien n'altère comme l'enthousiasme, et l'on vida tant de bouteilles que sa cave entière faillit y passer.

De cette matinée sortit la Société des concerts, qui dépassa même l'espoir de son fondateur. Il avait été d'abord question de se cotiser pour donner quelques séances, auxquelles on inviterait les artistes et les amateurs qu'il était le plus essentiel de convertir; mais Cherubini, directeur du Conservatoire, vint au secours d'Habeneck, et en 1827 la salle des Menus-Plaisirs fut mise à sa disposition. Les premiers concerts n'attirèrent pas beaucoup d'auditeurs; mais l'admiration se communiquant de proche en proche, en peu de temps la salle se trouva trop étroite pour contenir le demi-quart des amateurs qui brûlaient d'y pénétrer. Il fallut assiéger les loges, se disputer les stalles, et l'on peut dire que pendant vingt-deux ans tous les artistes et amateurs de l'Europe sont venus faire queue à la porte de la Société des concerts, sous le vestibule de ce temple dont Beethoven était le dieu et Habeneck le grand pontife.

A partir de ce moment, l'histoire de la Société des concerts est celle d'Habeneck. Lisez le compte-rendu de chacune de ces huit ou neuf séances annuelles et vous saurez ce que l'illustre chef a imaginé, essayé, accompli pendant vingt-deux ans. Vous saurez ce que l'art doit à cet homme, qui, comme on l'a très-bien dit, *jouait de l'orchestre*.

Et il n'en jouait pas seulement au Conservatoire, il en jouait aussi à l'Opéra : il y concourut avec non moins de ferveur, de conviction et de zèle à la prédication d'un autre évangile, celui de Meyerbeer, qu'il fut le premier à proclamer. Meyerbeer eut aussi ses incrédules, quel homme de génie n'en a pas? Habeneck les convainquit par la magnifique exécution orchestrale de *Robert-le-Diable* et des *Huguenots*; il alla même diriger à Rouen le premier de ces deux chefs-d'œuvre.

Quand l'auteur de *la Juive* se présenta dans la lice, Habeneck ne se trompa pas non plus sur sa valeur ni sur sa portée. Il aimait la musique d'Halévy comme tout ce qui est beau, grand et durable.

Habeneck possédait la force de la volonté, la fermeté du caractère, et il avait dans la physionomie, dans le regard, dans l'attitude, ce qui imprime le respect, ce qui donne l'autorité. Doué d'un esprit fin, il savait, quand il le voulait, assouplir son langage souvent rude, et employer l'art de la persuasion. Opiniâtre dans ses idées, il avait besoin de les couver longtemps, d'en parler à ses amis, de les leur exposer sous toutes leurs faces. Quand ces idées n'intéressaient que lui-même, il les gardait si longtemps qu'elles couraient risque d'avorter. Ainsi, depuis plus de dix ans, il avait le projet d'une reprise de *Fidelio*, pour une représentation à son bénéfice, acquise par ses services, et ce projet, il le mûrissait si bien que la mort est venue le surprendre avant qu'il eût pu le réaliser.

L'idée qui préoccupa le moins Habeneck, ce fut assurément celle de faire fortune. Il était artiste et vécut en artiste, ne dépensant que ce qu'il gagnait, mais le dépensant avec une facilité qui n'était pas sans noblesse. Il avait une famille qu'il aimait beaucoup; il avait de nombreux amis; il était chéri de ses élèves, parmi lesquels, en premier ordre, il faut nommer Alard et Cuvillon. Nous manquerions au devoir d'historien, si nous n'ajoutions qu'il eut aussi des rivalités et des inimitiés célèbres, notamment celle de Kreutzer, dont l'école était posée sur un certain pied d'antagonisme avec celle de Baillot. Du reste, ce n'est pas le moment de raviver d'anciennes querelles, sur lesquelles une troisième et dernière tombe vient de se fermer.

Habeneck avait toujours demandé pour ses funérailles la marche funèbre de la symphonie héroïque de Beethoven. La Société des concerts

s'est conformée à ce vœu en exécutant cette marche admirable à l'entrée du corps dans l'église et à l'offertoire. La messe de Cherubini, composée pour le 21 janvier, avait été choisie pour cette cérémonie, et l'exécution en a été parfaite.

Sur la tombe d'Habeneck, qui repose au cimetière Montmartre, des discours ont été prononcés par M. Meifred, au nom de la Société des concerts; par M. Elwart, au nom du Conservatoire; par M. Taylor, au nom de l'Association des artistes musiciens, et ce dernier a dignement rappelé avec quelle haute intelligence avec quel chaleureux dévouement Habeneck s'était déclaré pour l'association naissante. Nous ne saurions oublier, en effet, que les deux grandes solennités musicales, données par cette association, dans la salle de l'Opéra, ont été organisées, dirigées par Habeneck. M. Cuvillon lui a rendu hommage, au nom de ses élèves; M. Manéra, comme directeur d'une société nouvelle, l'*Union musicale*, pour laquelle il lui avait demandé des conseils. Enfin, M. Adolphe Adam a improvisé quelques mots, au nom des compositeurs, qui ont tous des obligations à l'illustre chef d'orchestre, dont le nom restera comme une des gloires de notre pays.

Paul Smith.

SILVES MUSICALES.

Les derniers quatuors de Beethoven. — *Christophe Colomb* au Jardin d'Hiver. — Le jeune Saint-Saëns. — Concert à l'Odéon.

Au commencement de ce siècle, Geoffroy faisait en feuilletons, à propos d'une pièce nouvelle, d'intéressants commentaires, dans lesquels les gens du monde et les auteurs eux-mêmes trouvaient instruction et plaisir. Les ouvrages de Corneille et de Molière étaient ses textes favoris. Une tragédie de Racine ou de Voltaire lui donnait l'occasion, qu'il saisissait toujours avec empressement, d'exalter le premier et de rabaisser le second, dont les admirateurs et les défenseurs trouvaient en lui un rude joûteur. Ayant à rendre compte à ses lecteurs d'une représentation de *Britannicus*, ouvrage pour lequel il avait épuisé toutes les formules de l'analyse et de l'éloge dans ses précédentes appréciations, il fit ce qu'on appelle un article de côté, une sorte d'itinéraire du voyage de Néron en Grèce pour y disputer le prix du chant, ce qui, sans doute, a donné à M. Alexandre Dumas, cet admirable arrangeur des idées d'autrui, la pensée d'écrire l'*Histoire d'un ténor*, dont il a gratifié la *Gazette musicale*, il y a quelques années.

Par le grand nombre des ouvrages de théâtre et surtout de vaudevilles dont le public fait maintenant une effrayante consommation, la critique dramatique se perd tous les jours : il en est de même de la critique musicale, qui n'a pas le temps de s'exercer, forcée qu'elle est de signaler l'apparition, avant leur disparition qui suit bientôt leur publication, des fantaisies, caprices, arrangements, études dites de salon, ou caractéristiques, dramatiques, fantastiques, qui surgissent de tous côtés et de chez tous les éditeurs de musique. L'art et la critique se noient sous ce déluge de productions éphémères. Un quatuor de nos grands maîtres dit par quatre bons musiciens, ce qu'on appelle enfin la musique de chambre, est donc une arche de Noé où l'on met à l'abri avec plaisir ses oreilles et son esprit. Nous nous sommes reposé, mardi passé, dans cet asile sauveur de belle et bonne science musicale, en écoutant chez M. Maurin, le dernier élève de Baillet, un trio et deux quatuors de Beethoven et de Mendelssohn. La séance a commencé par l'exécution par le second quatuor en *mi mineur* de l'œuvre 44, dédiée au prince royal de Suède. Le premier morceau de ce quatuor, plus travaillé qu'inspiré, fait ressortir le *scherzo*, dont l'allure est vive, indépendante, pleine d'entrain, et l'*adagio*, qui est élégant, suave, à la manière noble de Mozart. Le finale est encore plus travaillé, scientifiquement, que le premier morceau, et d'une grande difficulté d'ensemble pour les quatre instruments, et de traits, surtout pour le premier violon. Ce quatuor ne serait qu'un œuvre savant, digne de fixer l'attention des connaisseurs, s'il n'enchâssait le diamant dont nous venons de parler, et qu'admirent, pour les brillants reflets qu'il jette et dont il éblouit vos oreilles, si l'on peut s'exprimer ainsi, les partisans de l'art de bien écrire, et ceux, beaucoup plus nombreux, qui s'enivrent, applaudissent à l'audition d'une mélodie franche, vive, distinguée et aussi logiquement régulière que possible.

Sans entrer ici dans les règles de la mélodie, sur laquelle le savant Reicha a publié cependant un traité plein d'aperçus aussi fins qu'ingénieux, il faut reconnaître que cette partie essentielle de l'art est soumise à des formes mathématiques, comme sa sœur l'harmonie, avec laquelle elle ne vit pas toujours en bonne intelligence, et qui la contrarie assez souvent. Comme une demoiselle bien née, elle règne en souveraine sur son auditoire par la grâce, la franchise, la distinction, et surtout par l'originalité. Qui ne reconnaît toutes ces qualités et bien d'autres encore dans le charmant *scherzo* que nous avons signalé plus haut? Le propre de la mélodie bien accusée est de réveiller les souvenirs, de faire naître des idées, de provoquer dans la pensée des choses pittoresques. Par son dessin de bolero ou de seguidille, ce *minuetto* si vivace du quatuor de Mendelssohn vous transporte aussitôt en Espagne. Vous entendez, vous voyez le joyeux muletier de l'Andalousie. Votre oreille est frappée du bruit joyeux des sonnettes de ses mulets, qui cheminent à travers une sierra. Vous écoutez en rêvant la chanson andalouse; vous rêvez fandango, sérénades sous les balcons; double jalousie, celle qui vous dérobe la vue de votre belle, et celle qu'elle jette en votre cœur : oui, vous rêvez tout cela en écoutant le ravissant *scherzo* de Mendelssohn, et bien d'autres choses encore, à moins que vous ne soyez totalement privé d'imagination, et que vous vous occupiez exclusivement des cours du cinq et du trois.

Ce n'est point à dire que nous prétendions que l'imagination soit la première condition pour bien apprécier et même cultiver les arts. L'imagination, sans la méthode et le goût, est chose inutile, incomplète et divagante dans l'exercice de nos facultés. C'est la coordination de ces trois choses qui fait l'homme de génie ou l'homme de talent, suivant que la première colore les ouvrages d'un artiste, ou que les deux dernières, la méthode et le goût, prédominent trop dans ses productions. Dans le *scherzo* du quatuor en question, Mendelssohn a procédé en homme de génie; dans les trois autres parties de cet œuvre, il s'est montré homme de talent. C'est le résumé de sa carrière artistique, et la place qu'il a déjà prise dans la postérité.

Après cette appréciation, que nous croyons assez juste sur l'homme d'imagination correcte dont l'Europe musicale regrette encore la perte, il nous reste à en développer une autre sur quelques-unes des dernières productions de Beethoven. M. Maurin, avec l'intrépidité artistique d'un croyant qui courbe le front devant son prophète, a fait entendre à son auditoire le 12e quatuor (œuvre 132) de l'auteur de *Fidelio*, de la symphonie en *ut mineur*, etc. Ce quatuor est un des derniers ouvrages de Beethoven, alors qu'il était sourd, un peu brutal, misanthrope, et se réfugiant dans un vague mysticisme religieux. Il en était arrivé à une vieillesse prématurée, produite plus par la fatigue, le découragement, que par l'âge. Ses derniers ouvrages ont une sorte d'analogie avec les *Rêveries du promeneur solitaire*, de J.-J. Rousseau. La syntaxe grammaticale et musicale de l'un et de l'autre est toujours observée; mais il y a divagation de la pensée. Il est évident, pour ceux qui lisent le philosophe de Genève avec attention et sans prévention, qu'il n'était pas dans la pleine jouissance de ses facultés intellectuelles, de sa raison, lorsqu'il écrivait ces *Rêveries*. N'en pouvait-il pas être de même lorsque Beethoven composa ses derniers ouvrages, privé du sens le plus précieux pour un musicien? Son texte musical est chargé de paroles explicatives sur ses sentiments religieux, d'aspirations vers la Divinité, de ces mots interrogatifs et puis affirmatifs : *Le faut-il?... Il le faut! il le faut!*

Certainement il y a encore dans ses derniers ouvrages des idées grandioses, de belles phrases de mélodies, et cette harmonie audacieuse qui a toujours caractérisé sa manière d'écrire cette partie de l'art; mais la forme consacrée, observée dans ses précédents ouvrages ne le préoccupe plus. Sa pensée est vague; elle se perd dans des développements sans mesure. Pour ses fanatiques, c'est l'extase d'un génie

incompris; pour ses admirateurs qui le plaignent, c'est un génie éteint qui lance encore parfois de brillantes lueurs.

De même que nous nous sommes plu à tracer un tableau esthétique, pour les artistes ainsi que pour les amateurs, qui résulte de l'audition du charmant *scherzo* du quatuor de Mendelssohn, de même nous dirons avec franchise de l'*adagio* du 12me quatuor de Beethoven, qu'à l'exception du début qui est grave, hymnique, religieux, solennel, cela est intolérablement long, sans unité de pensée, malgré le texte qui explique les sensations de l'auteur, et qui pourrait bien avoir donné naissance aux prologues ou programmes des compositeurs romantiques.

Un professeur du Conservatoire qui se trouvait à cette séance, et qui avait écouté ce quatuor et surtout cet *adagio* avec une patience respectueuse et curieuse en même temps, me dit ingénieusement : « Si l'on exécutait pour la première fois cet œuvre devant des hommes compétents, comme l'ouvrage d'un compositeur débutant dans la carrière, ils diraient très-probablement : Il n'y a pas beaucoup d'ordre dans tout cela, mais il y a des idées; et quand ce jeune homme aura jeté sa gourme scolastique, il pourra faire quelque chose. » Nous ne dirons pas le nom de celui qui a porté ce jugement assez original, pensant qu'il pourrait peut-être bien ne pas avoir le courage de son opinion imprimée. Pour soutenir cette opinion, au reste, vis-à-vis les admirateurs de Beethoven quand même, ce ne serait pas assez de se servir de l'échappatoire de l'Alceste de Molière lorsque Oronte le met au pied du mur, pour qu'il dise en quoi son sonnet est défectueux, et qu'Alceste se réfugie dans son : « *Je ne dis pas cela; mais...* » jusqu'à ce qu'enfin il donne un libre cours à sa brusque franchise et motive si bien sa critique. Dire que Beethoven, vers la fin de sa carrière, était devenu un sublime fou comme le Tasse, ce serait un sacrilége aux yeux de ses partisans exclusifs; mais nous en prenons notre parti.

Un trio pour violon, alto et violoncelle de Beethoven, écrit dans sa première manière, et délicieusement dit par MM. Maurin, Casimir Ney et Leboue, nous a confirmé dans cette idée, que l'imagination unie à la méthode, sera toujours préférable à l'imagination divaguant et se perdant dans les abstractions religieuses d'une sorte de métaphysique musicale.

— Le *Christophe Colomb* de M. Félicien David a été exécuté de nouveau par l'orchestre et les chœurs de l'*Union musicale*, dimanche dernier au Jardin-d'Hiver. Cet orchestre et ces choristes ont été fort bien dirigés par M. Manéra. Tout a été dit sur cette grande scène nautique, poétique et musicale, qui se distingue toujours par son luxe instrumental, ses mélodies naïves et caractéristiques, ses chœurs quelque peu sacrifiés aux effets d'orchestre. On se prend, en écoutant cela, à désirer un peu plus de passion à l'auteur de cette belle musique en style placide et rétrospectif à la Handel. Mme Sabatier est rentrée en possession de la jolie romance de la Mère indienne au tombeau de son enfant : elle ne pouvait que s'y faire applaudir. Il était venu assez de monde à cette séance de large et bonne musique; mais moins cependant qu'au bal donné dans le même lieu jeudi dernier, qui pouvait passer pour *rout* européen.

— Le jeune Saint-Saëns s'est encore fait entendre sur le piano dans une matinée musicale, en attendant le grand concert qu'il va bientôt donner. Il a exécuté, avec ce bon sentiment de l'art qui le caractérise, une sonate de Beethoven, vingt-cinq variations du même auteur, des fugues de Bach et le concerto en *mi* bémol majeur de Mozart, avec accompagnement d'orchestre. Tout cela dit par le jeune virtuose avec une netteté, une précision, un style qu'on désirerait voir s'animer, se passionner un peu. Assez de belles dames vous disent que vous êtes prodigieux, mon petit ami; moi, je vous engagerai à varier un peu le son, chose fort difficile sur le piano. Prenez-moi, par exemple, la vieille partition d'*Œdipe à Colone*, et chantez de vos dix doigts à votre mère : *Elle m'a prodigué sa tendresse et ses soins*, etc., en nuançant, autant qu'il vous sera possible, cette belle et large mélodie; en la colorant, la vivifiant de toute la noble et touchante expression dont l'a empreinte son auteur.

— Dans une représentation extraordinaire, donnée dans le courant de cette semaine au théâtre de l'Odéon, au bénéfice d'une artiste, Mme Rabi a fort bien chanté le grand air de la *Lucie* et celui de *Linda*. Le violoniste élégant, fin et expressif, Lecieux, a dit une fantaisie de sa composition, dans laquelle il a fait très-vivement applaudir une variation en sons harmoniques, qui se distingue par un charme aérien, et qui a produit beaucoup d'effet. Wartel et Mlle Masson, de l'Opéra, ont dit d'une manière tout à fait remarquable les fragments de *Charles VI*, qu'ils ont chantés avec une expression si dramatique qu'on les a rappelés et couverts d'applaudissements. Si Ravel et Alcide Tousez ne s'étaient montrés, comme ils le sont toujours, d'un comique parfait dans *la Chambre à deux lits*, et s'ils n'avaient prélevé une bonne part du suffrage universel dans cette brillante soirée, les honneurs auraient été pour le concert, qui a fait le plus grand plaisir aux auditeurs.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, au Théâtre de la Nation, par extraordinaire, *la Favorite*, suivie de *la Vivandière*. — Demain lundi, *les Huguenots*. — Mardi, *le Violon du Diable*.

*** Les répétitions du *Prophète*, avec orchestre, sont commencées depuis jeudi dernier.

*** Masset a débuté cette semaine. Nous lui appliquerons justement la phrase consacrée, en disant que sa place était marquée sur notre première scène lyrique. Comme chanteur, cet artiste réunit des qualités éminentes : il possède la voix et l'art de s'en servir. Le séjour qu'il a fait en Italie et des études laborieuses ont profité à son talent. Au point de vue dramatique, il laisse beaucoup à désirer. On devait s'en apercevoir surtout dans un rôle que Duprez ne sauvait qu'à force d'énergie et d'expression. Nous verrons ce que fera Masset dans un rôle plus sympathique. On annonce qu'il chantera bientôt celui de Fernand de *la Favorite*.

*** Mercredi dernier, à la fin du pas de quatre, qui se danse au troisième acte de *Jérusalem*, Mlle Maria s'étant un peu trop approchée de la rampe, le feu prit à sa jupe de gaze. L'artiste se baissa pour l'éteindre ; mais l'équilibre lui ayant manqué, elle tomba dans l'orchestre des musiciens, la tête la première. La charmante danseuse exécuta si adroitement ce saut périlleux, que M. Tolbecque, l'un des seconds violons, qui avait les yeux fixés sur son pupitre, la reçut entre ses bras, sans se douter de ce qui lui arrivait, et sans que même son violon fût endommagé par le choc. La représentation interrompue ne tarda pas à reprendre. Le public voulut revoir Mlle Maria, qui reparut saine et sauve après un court évanouissement, fort naturel en pareille occurence.

*** Roger nous écrit pour démentir une assertion produite dans le procès qu'il vient de gagner contre les directeurs de Covent-Garden ; mais son caractère honorable, connu de tous les artistes, l'en défendait si bien, que nous croyons inutile de reproduire sa lettre.

*** Mlle Nau est attendue à Londres. Elle doit débuter à Princess'Theatre dans la première semaine de mars.

*** Aujourd'hui dimanche, le théâtre Italien donnera l'*Italiana in Algieri*, suivi du *Brindisi* de *Lucrezia Borgia*.

*** Une indisposition de Mocker avait empêché *le Val d'Andorre* d'être donné dans les premiers jours de la semaine, mais l'ouvrage a été repris hier samedi, avec recrudescence de vogue et d'affluence. On le donne encore aujourd'hui, et c'est pour la première fois qu'il sera représenté devant le public du dimanche; cette faveur, déjà promise et annoncée, était réservée au dimanche gras. Il faut s'attendre à un siége en règle; tous ceux qui ne se seront pas assuré des places d'avance, seront obligés de les enlever d'assaut.

*** Parmi les ouvrages nouveaux dont le théâtre de l'Opéra-Comique doit s'occuper, il est question d'un opéra en trois actes, de MM. François Bazin et Mélesville, les auteurs de *Trompette de monsieur le Prince*.

*** Prudent est de retour à Paris, après une tournée triomphale en Hollande : le célèbre pianiste ne tardera pas à donner un concert particulièrement destiné à nous faire entendre le concerto-symphonie de sa composition.

*** Charles Hallé a joué avec un grand succès dans les concerts donnés par

Janny Lind à Worcester. Il a récemment donné à Manchester des soirées de musique classique. Il doit bientôt venir à Londres et y passer toute la saison.

*** La quatrième édition d'un ouvrage important, qui manquait depuis quelque temps et qu'on attendait avec impatience, va paraître dans le courant de la semaine prochaine. Cet ouvrage est le *Traité de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, par M. Fétis père, qui l'a revu, corrigé, augmenté d'une préface philosophique, enrichi de notes, de manière à en faire un livre désormais complet.

*** Menghis, qui tenait à Paris l'emploi de ténor, chante maintenant à Londres les rôles de baryton. Il vient de débuter à Princess'Theatre dans *Leoline*, ouvrage imité de *l'Ame en peine*.

*** Dans la soirée donnée jeudi dernier par M. le président de la République, à l'Elysée National, Mlle Juliette Godillon, organiste de la cathédrale de Meaux, a joué avec un grand succès un de ses *contes d'Hoffmann* et improvisé sur des thèmes de *la Favorite*, qui lui avaient été donnés comme texte à développer.

*** Dans le concert donné au Havre par Mme Persiani, Mlle Bève, jeune artiste de la ville, a exécuté sur le piano la fantaisie de Prudent sur les thèmes de *la Juive*. Le succès qu'elle a obtenu est d'autant plus flatteur, qu'elle était entourée d'illustrations musicales. Herman, le violoniste, s'est aussi distingué dans cette occasion.

*** Il se forme en ce moment à Londres une troupe de ballet pour la Californie. Ce pays étant le rendez vous du monde entier, pour que les acteurs fussent compris de tous, il a bien fallu choisir la pantomime et la danse, comme étant la langue universelle. Un descendant de M. de Bièvre dirait : « Mais si la » troupe aime mieux courir aux mines que d'en faire? »

Chronique départementale.

*** *Lyon, 15 février.* — Notre grand théâtre marche avec activité; nous possédons un ensemble d'artistes beaucoup plus complet que jamais, et nos sociétaires déployent en outre une activité inaccoutumée. La troisième reprise des *Huguenots* a obtenu autant de succès que la première qui eut lieu il y a quatre ans. On ne se lasse pas d'entendre ce chef-d'œuvre, bien qu'il ait toujours rencontré à Lyon une interprétation médiocre, à cause du peu de valeur des sujets secondaires. — La messe en musique de M. Saint-d'Arod, appelée *Messe de Rome*, a été exécutée solennellement au profit des pauvres, par la *Société chorale de Saint-Nizier*, qui est la première société musicale de Lyon. Cent cinquante exécutants ont concouru à l'interprétation de cet ouvrage, qui a produit sur notre public un effet immense. Une seconde exécution doit avoir lieu vers le milieu du Carême, avant que M. Saint-d'Arod ne se rende à Paris pour le faire exécuter en l'église Saint-Eustache.

*** *Laval.* — Le 2e concert de la Société philharmonique a été fort beau. Mlle Joséphine Martin, la célèbre pianiste, et le ténor béarnais, M. Lamazou, s'y sont fait entendre avec un brillant succès. Mlle Martin a joué divers morceaux de Chopin, Heller, Dreyschock; elle a aussi exécuté un nocturne et une tarentelle de sa composition, où la charmante artiste a révélé tout son talent; plusieurs salves d'applaudissements lui ont prouvé tout le plaisir qu'éprouvait l'auditoire. A la sollicitation générale Mlle Martin a donné un 2e concert qui a été non moins brillant que le premier et avec le même succès.

*** Nous sommes priés d'annoncer que la maison de commerce de musique établie à Rotterdam sous la raison Paling et Cie, a maintenant pour chef M. de Vletter.

*** *Diorama.* — Avec ses *billets de famille* à prix réduit, le Diorama a trouvé un excellent moyen d'attirer une portion considérable du public qui ne connaissait encore que de nom ce magique spectacle. Ces billets lui seront demandés avec empressement pendant les prochaines fêtes du carnaval, qui, de tous les points de Paris, amènent tant de promeneurs sur les boulevards et devant sa porte. Les parents, surtout, seront enchantés de pouvoir reposer ainsi leurs enfants fatigués, en leur faisant faire un curieux et *économique* voyage à Rome et en *Chine*.

*** La salle Sainte-Cécile est placée pour toujours maintenant sous le patronage de la bonne compagnie. Samedi 10 février, M. le maire du 3e arrondissement avait réuni tous ses notables administrés dans un magnifique bal au profit des pauvres. 2,000 personnes se pressaient dans les salons merveilleusement décorés, et 10,000 francs ont été le produit de cette bonne œuvre. Quelques heures après la dernière polka, la salle, transformée en salle de concert, a reçu toute l'élégante société des Bouffes. Chacun s'empressait de se placer pour entendre Mmes Castellan, Alboni, MM. Roneoni, Morelli et *tutti quanti;* et grâce à la parfaite sonorité de la salle, 2,000 personnes encore ont joui de toute la perfection de ces prodigieux talents. Les pauvres du 1er arrondissement y ont gagné 9,000 francs.

*** *Fête comique du Dimanche-Gras au Jardin-d'Hiver.* — Les mascarades se porteront en foule aux Champs-Élysées dimanche-gras. Aussi le Jardin-d'Hiver prépare-t il une grande fête de jour avec intermèdes comiques par Levassor, qui chantera *la Pétition des chiens, le Voyage en Californie, le Bonnet d'âne* et *Titi à Robert-le-Diable*. L'orchestre de Strauss exécutera son nouveau répertoire de musique, avec tambours, cloches, castagnettes, etc. — Cette grande fête comique sera terminée par l'ascension d'une superbe *Girafe aérostatique* chargée de gaz, et qui parcourra l'enceinte du Jardin-d'Hiver, sous la conduite de M. Margat. La salle, les salons et le Jardin-d'Hiver seront richement décorés pour cette belle fête du dimanche-gras. Les bureaux seront ouverts dès midi. Le concert commencera à deux heures. Les grandes eaux joueront. Le prix d'entrée reste fixé à 2 fr.; billets de famille, 5 fr. pour quatre personnes. — S'adresser d'avance au *Ménestrel*, 2 bis, rue Vivienne.

Gérant, Ernest DESCHAMPS.

MEUBLES. EXPOSITION publique par des ouvriers ébénistes. Prix fixe, rue Saint-Honoré, 290, près St-Roch. On expédie en province et à l'étranger.

87 (ancien 97), rue Richelieu.

GRAND ABONNEMENT A LA LECTURE MUSICALE

DE

Brandus et Cie, éditeurs de musique.

30 francs par an.

DANS NOTRE GRAND ABONNEMENT DE MUSIQUE NOUS METTONS A LA DISPOSITION DU PUBLIC :

Toutes les Partitions françaises, italiennes et allemandes; les partitions pour piano seul et à quatre mains; des Morceaux de piano seul, à 4 mains, ou concertants avec divers instruments, de tous les auteurs anciens et modernes; enfin des Quadrilles, Valses, Polkas, etc.

(Service spécial pour la Campagne et les Départements.)

BRANDUS ET CIE, TROUPENAS ET CIE,

RUE RICHELIEU, 87 (ANCIEN 97), — RUE VIVIENNE, 40,

ÉDITEURS.

OEUVRES DE HENRI ROSELLEN.

DEUX RONDOS SUR LE SERMENT
Op. 2. (AUBER). 6 fr.

DEUX RONDOS SUR GUSTAVE
Op. 4. (AUBER). 6 fr.

Fantaisie sur le Postillon de Lonjumeau.
Op. 15. (ADAM). 6 fr.

FANTAISIE BRILLANTE SUR LE GUITARRERO.
Op. 35. (HALÉVY). 7 fr. 50 c.

FANTAISIE SUR LA FAVORITE.
Op. 36. (DONIZETTI). 7 fr. 50 c.

LA ZAMPOGNA,
AIR OU BALLET DE LA REINE DE CHYPRE.
Op. 43. (HALÉVY). 7 fr. 50 c.

CHŒUR DANSÉ DE LA REINE DE CHYPRE.
ARRANGÉ EN RONDO.
Op. 43 *bis*. (HALÉVY). 7 fr. 50 c.

LA CYPRIOTE.
Op. 43 *ter*. (HALÉVY). 7 fr. 50 c.

GRAND CAPRICE SUR LA REINE DE CHYPRE.
Op. 46. (HALÉVY). 7 fr. 50 c.

L'AÉRIENNE. — BARCAROLLA,
Valse brillante.
Op. 54. N° 1 et 2.— Chaque 5 fr.

FANTAISIE SUR CHARLES VI.
Op. 56. (HALÉVY). 7 fr. 50 c.

FANTAISIE ET VARIATIONS SUR IL TEMPLARIO.
Op. 65. (NICOLAI). 7 fr. 50 c.

FANTAISIE ET VARIATIONS SUR LA SIRÈNE.
Op. 66. (AUBER). 7 fr. 50 c.

FANTAISIE BRILLANTE SUR LA JUIVE.
Op. 71. (HALÉVY). 9 fr.

FANTAISIE ÉLÉGANTE SUR LES PURITAINS.
Op. 73. (BELLINI). 9 fr.

FANTAISIE BRILLANTE
sur la Muette de Portici.
Op. 75. (AUBER). 9 fr.

Fantaisie brillante sur la Barcarolle.
Op. 76. (AUBER). 7 fr. 50 c.

SOUVENIR DU COMTE ORY,
Fantaisie.
Op. 78. (ROSSINI). 9 fr.

Trio
Pour
Piano, Violon et Violoncelle.
Op. 82. 20 fr.

SOUVENIR DE LA FIANCÉE,
Fantaisie.
Op. 85. (AUBER). 7 fr. 50 c.

FANTAISIE SUR LES MOUSQUETAIRES DE LA REINE.
Op. 86. (HALÉVY). 9 fr.

Fantaisie sur des motifs de Robert Bruce.
Op. 94. (ROSSINI). 9 fr.

FANTAISIE BRILLANTE SUR L'ÉCLAIR.
Op. 96. (HALÉVY). 9 fr.

FANTAISIE SUR GUILLAUME TELL.
Op. 100. (ROSSINI). 9 fr.

SOUVENIR DE ROBERT LE DIABLE.
Op. 102. (MEYERBEER). 9 fr.

TROIS RÊVERIES.
Op. 103. 3e Livre. En 3 suites; chaque : 5 fr.

FANTAISIE BRILLANTE SUR HAYDÉE.
Op. 105. (AUBER). 9 fr.

FANTAISIE SUR LES HUGUENOTS.
Op. 107. (MEYERBEER). 9 fr.

Fantaisie de Concert sur Marguerite d'Anjou.
Op. 108. (MEYERBEER). 9 fr.

FANTAISIE SUR LE VAL D'ANDORRE.
Op. 111. (HALÉVY). 9 fr.

Les mêmes Morceaux à Quatre Mains.

ÉTUDES POUR PIANO, PUBLIÉES PAR LES MÊMES ÉDITEURS.

Alkan (C.-V.). Op. 31. 25 Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs pour piano ou orgue; 3 suites. Chaque..... 9 »
— Op. 35. Douze études dans tous les tons majeurs, en 2 suites. Chaque..... 20 »

Bach (Jean-Sébastien). Préludes et fugues dans tous les tons majeurs et mineurs soigneusement doigtés, en 2 livres. Chaque..... 25 »
Les deux réunis..... 42 »

Chopin. 24 Préludes, 2 livres. Chaque..... 9 »
— 3 Études extraites de la Méthode des méthodes (1). 7 50

Clementi. Gammes journalières..... 6 »
— Préludes et Exercices dans tous les tons; 2 livres. Chaque..... 9 »

Cramer. Exercice journalier, consistant en gammes dans tous les tons, en exercices calculés pour donner aux mains la position convenable, et servant d'introduction aux Études de Clementi, Cramer, Moscheles, etc..... 9 »
— Op. 73. 25 Études caractéristiques..... 15 »
— Études de délassement, Collection de pièces doigtées et classées progressivement..... 12 »
— Études en 42 exercices (2e livre des études)..... 18 »
— Op. 100. Solfége des doigts, nouvelle école pratique du piano, consistant en cent exemples d'une difficulté progressive et d'une grande variété de formes, servant d'exercices préparatoires à l'exécution des compositions modernes et des grandes études de l'auteur, en 2 livres. Chaque. 9 »
— Op. 107. 12 grandes Études mélodiques, hommage à Mozart. (Dern. études du célèbre auteur). 20 »

Czerny. Op. 139. 100 Exercices, doigtés et très-gradués pour les commençants; 4 suites. Chaque. 6 »
— Op. 337. Exercice journalier pour atteindre et conserver le plus haut degré de perfection..... 12 »
— Op. 409. 50 Études spéciales, 2 suites. Chaque.. 20 »
— Op. 453. 110 Exercices faciles et progressifs; 4 suites. Chaque..... 10 »
— Op. 599. *Le Premier Maître de piano.* 100 Études journalières et progressives, en 4 livres. Ch. 6 »

Czerny. *Le Parfait Pianiste*, œuvre complet d'Études, en 10 volumes :
Vol. 1. Op. 599. *Le Premier Maître de piano.* 75 Études journalières..... 12 »
2. 748. *Le Début.* 25 Études pour les petites mains..... 12 »
3. 749. *Le Progrès.* 1er livre, 25 Études.... 12 »
4. 750. *Le Progrès.* 2e livre, 30 Études.... 12 »
5. 751. *Exercices d'ensemble.* Études à quatre mains..... 12 »
6. 699. N° 1. *L'Art de délier les doigts.* 1er livre. 25 Études..... 18 »
7. 699. N° 2. *L'Art de délier les doigts.* 2e livre. 25 Études..... 18 »
8. 755. *Le Perfectionnement.* 25 Études caractéristiques..... 24 »
9. 756. N° 1. *Le Style*, 1er livre. 25 Études de salon..... 24 »
10. 756. N° 2. *Le Style*, 2e livre. 25 Études de salon..... 24 »

Czerny. Op. 754. 6 Études ou Amusements de salon :
N°s 1. Étude..... 4 50
2. Toccata..... 4 50
3. Tarentelle..... 4 50
4. Impromptu à l'Écossaise..... 4 50
5. Romance..... 4 50
6. Impromptu passionné..... 4 50
Les six réunies, net.... 10 »
— Op. 777. *Les Cinq doigts.* 24 Exercices très-faciles sur 5 notes dans les tons les plus usités; 2 suites. Chaque..... 6 »
— Études des études. Encyclopédie des passages brillants tirés des œuvres des pianistes célèbres, depuis Scarlatti jusqu'à nos jours, classés par ordre chronologique. en 2 livres. Chaque..... 15 »

Bochler. Op. 42. 50 Études de salon en 2 livr. Chaque. 20 »
— 2 Études à quatre mains..... 7 50
— Op. 45. N° 1. 2 Études composées pour la Méthode des méthodes, de Fétis et Moschelès (1). 7 50

Goltuelli. Op. 15. 12 grandes Études; 1re suite..... 12 »
— » 2e suite..... 15 »

Heller. Op. 16. *L'Art de phraser.* 24 Études dans tous les tons, en 2 livres. Chaque..... 12 »
Op. 29. *La Chasse*, Étude caractéristique.... 6 »

Henselt. Op. 2. Poème d'amour, étude..... 6 »

Kalkbrenner. *Ajax*, étude..... 5 »

Kessler. 25 Études..... 24 »

Liszt. 25 grandes Études; 2 suites. Chaque..... 20 »
— *Mazeppa*, étude..... 7 50

Lickl. Op. 9. Caprice pour la main gauche..... 9 »

Mendelssohn. Op. 35. 6 Préludes et Fugues..... 12 »

Moschelès. Op. 95. 12 grandes Études caractéristiques pour le développement du style et de la bravoure..... 18 »
— Op. 105. 2 Études..... 6 »

Muller. Pièces instructives pour le piano, 6 livraisons à l'usage des pensions. Chaque livraison... 5 »

Rosenhain. Op. 20. 24 Études mélodiques faciles, servant d'introduction à celles de Cramer..... 12 »

Schmitt (A.). Études. Exercices préparatoires pour obtenir l'indépendance et l'égalité des doigts, suivis de 20 Études..... 9 »

Taubert (G.). Op. 41. *La Campanella*, étude..... 6 »

Thalberg. Op. 26. 12 Études en 2 suites. Chaque.... 12 »
— Op. 36. Grande étude en *la* mineur..... 6 »
— La même étude à quatre mains..... 7 50
— Op. 45. Thème et étude en *la*..... 7 50
— 2 Études composées pour la Méthode des méthodes, de Fétis et Moschelès (1)..... 7 50

Wolff (E.). Op. 20. 24 grandes Études (1er livre).... 24 »
— Op. 50. 24 grandes Études dédiées à Thalberg (2e livre)..... 24 »
— Op. 90. *L'Art de l'expression*, 24 études faciles et progressives; 2 livres. Chaque.... 9 »
— Op. 100. *L'Art de l'exécution*, 24 grandes improvisations en forme d'étude en 2 livres;
1er livre..... 10 »
2e livre..... 15 »

(1) La méthode des méthodes de MM. Fétis et Moschelès est le plus complet traité de l'art de jouer du piano. Il est basé sur l'analyse des meilleurs ouvrages qui ont été faits à ce sujet, et particulièrement des méthodes de C.-P.-E. Bach, Marpurg, Turck, A.-E. Muller, Dusseck, Clementi, Hummel, MM. Adam, Kalkbrenner et A. Schmidt, ainsi que sur la comparaison et l'appréciation des différents systèmes d'exécution et de doigter de quelques virtuoses. La deuxième partie contient dix-huit études de perfectionnement, expressément composées pour cette méthode, par Bénédict, Chopin, Doehler, Heller, Henselt, Liszt, Mendelssohn, Mercaux, Moschelès, Rosenhain, Thalberg et Wolff. — 18 fr.

En vente chez BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 87, rue Richelieu.

LA QUATRIÈME ÉDITION,

REVUE, CORRIGÉE ET AUGMENTÉE D'UNE **PRÉFACE PHILOSOPHIQUE** ET DES **NOTES**

DU

TRAITÉ COMPLET DE LA THÉORIE ET DE LA PRATIQUE

DE

L'HARMONIE,

CONTENANT

LA DOCTRINE DE LA SCIENCE ET DE L'ART,

Par J.-F. FÉTIS.

Prix net : 10 fr.

En vente chez BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 87, rue Richelieu.

LES MOUSQUETAIRES DE LA REINE

OPÉRA-COMIQUE D'HALÉVY.

La partition complète réduite pour piano seul. Prix net : 8 fr.

Les Abonnés de la *Gazette musicale* reçoivent *gratis* cette belle partition.

CHEZ BONOLDI FRÈRES, ANCIENNE MAISON PACCINI,

BOULEVARD DES ITALIENS, 11.

DEUX ROMANCES

L'HIRONDELLE

ET LE

MOULIN DE MILLY,

Musique de M. F. BONOLDI,

Paroles de M. A. LAMARTINE.

(Extrait de ses *Confidences.*)

PUBLIÉ PAR LES MAISONS

BRANDUS ET TROUPENAS.

QUADRILLES

NOUVEAUX,

PAR MUSARD,

SUR LE

VAL D'ANDORRE

ET LE

VIOLON DU DIABLE.

QUADRILLE FACILE POUR LE PIANO,

SUR LE VAL D'ANDORRE,

PAR LECARPENTIER.

SOUSCRIPTION PERMANENTE,

CHEZ LES ÉDITEURS, MM. RENARD, MARTINET et Cᵉ, RUE MIGNON, 2,

AU

DICTIONNAIRE UNIVERSEL

D'HISTOIRE NATURELLE

RÉSUMANT ET COMPLÉTANT

Tous les faits présentés par les Encyclopédies, les anciens Dictionnaires scientifiques, les Œuvres complètes de Buffon, et les meilleurs Traités spéciaux sur les diverses branches des sciences naturelles; — Donnant la description des êtres et des divers phénomènes de la nature, l'étymologie et la définition des noms scientifiques, les principales applications des corps organiques et inorganiques, à l'agriculture, à la médecine, aux arts industriels, etc.

OUVRAGE UTILE

Aux Médecins, aux Pharmaciens, aux Agriculteurs, aux Industriels, et généralement à tous les hommes désireux de s'initier aux merveilles de la nature;

Par MM. Arago, Baudement, Becquerel, Bibron, Blanchard, Boitard, De Brébisson, Ad. Brongniart, C. Brongniart, Brullé, Chevrolat, Cordier, Decaisne, Delafosse, Deshayes, Desmarest, J. Desnoyers, Alcide et Charles d'Orbigny, Doyère, Dujardin, Dumas, Duponchel, Duvernoy, Milne Edwards, Elie de Beaumont, Flourens, Gerbe, Gervais, Is. Geoffroy-St-Hilaire, Al. de Humboldt, de Jussieu, de Lafresnaye, Laurillard, Lemaire, Léveillé, Lucas, Martin St-Ange, Montagne, Pelouze, Peltier, C. Prévost, de Quatrefages, A. Richard, Rivière, Roulin, Spach, Valenciennes, etc.;

DIRIGÉ PAR M. CHARLES D'ORBIGNY,

Et enrichi d'un magnifique Atlas de planches gravées sur acier représentant plus de 1200 sujets, coloriées avec le plus grand luxe.

Conditions de la Souscription.

Le **Dictionnaire universel d'Histoire naturelle** formera douze gros tomes, divisés chacun en deux volumes grand in-8°, à doubles colonnes, caractères neufs, tirés sur beau papier vélin satiné. Chaque volume, contenant la matière de quatre volumes ordinaires, est composé de six séries.

De belles planches, gravées sur acier par les plus habiles artistes de Paris, et représentant un grand nombre de sujets, sont destinées surtout à faciliter l'intelligence des articles généraux. Ces planches, dessinées par nos meilleurs peintres d'Histoire naturelle, et coloriées par les artistes les plus distingués, formeront le plus magnifique Atlas d'Histoire naturelle publié jusqu'à ce jour.

Les vingt-trois premiers volumes (11 tomes et demi) sont en vente; ils se distribuent soit brochés, soit par séries détachées, contenant chacune la matière de 300 pages ordinaires. Les nouveaux souscripteurs ne seront pas obligés de prendre plus d'une série à la fois. On vend séparément le texte et les planches.

Toutes demandes et offres, tous envois de fonds et de règlements, doivent être adressés *(franco)* à MM. Renard, Martinet et Cᵉ, rue Mignon, 2, à Paris.

PRIX DE LA SÉRIE.

Paraissant tous les 15 jours et composée de 4 feuilles de texte et de 2 planches.

Texte sans planches. . . . . 4 fr. | Texte avec figures coloriées in-8. . 2 fr. 75 c.
— avec figures noires in-8. . 4 50 | — avec figures coloriées in-4. . 3 50

D'après ce qui précède, on voit que chaque volume ou demi-tome coûte, savoir:

Texte seul comprenant 6 séries . . . . 4 fr. | Texte accompagné de 12 planches noires in-8. 9 fr.
Texte accompagné de 12 planches coloriées in-8. 16 fr. 50 c.

Ainsi, pour une somme peu élevée, on pourra posséder un Dictionnaire d'Histoire naturelle infiniment plus complet que les précédents, résumant tous les autres ouvrages scientifiques, rédigé par les premiers savants de l'époque, et enrichi d'un Atlas bien supérieur en exécution à tous ceux qui ont été déjà publiés sur cette matière.

A la fin de chaque tome il est envoyé aux souscripteurs une couverture imprimée. A la fin de l'ouvrage, un appendice indiquera le classement des planches.

On souscrit à Paris,

AU BUREAU PRINCIPAL DES ÉDITEURS, MM. RENARD, MARTINET ET Cᵉ, RUE MIGNON, 2;

(On est prié d'affranchir les lettres et envois d'argent.)

ET CHEZ MM.

LANGLOIS ET LECLERCQ, rue de la Harpe, 81; | VICTOR MASSON, rue de l'École-de-Médecine, 1.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 97, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 8. 25 Février 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jaeger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Departements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De l'opéra en Europe (4e article), par **Léon Kreutzer.** — 3e séance de la Société des concerts, par **H. Berlioz.** — Revue critique : *Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues*, par **A. de la Fage.** — Bibliographie musicale. — Nouvelles. — Annonces.

DE L'OPÉRA EN EUROPE *.

CHAPITRE VI.

Du Drame lyrique en Italie au dix-septième siècle.

Il semble que la musique épuisée, après avoir mis au monde le récitatif, avorton du XVe siècle, ait dû se reposer de longues années pour se préparer à de nouveaux efforts. En Italie, il est vrai, le goût du théâtre devient une fureur ; les compositeurs et les œuvres abondent, les auteurs à la mode ne peuvent suffire aux *commandes* qui leur arrivent de toutes les cités. Cesti, de l'année 1639 à l'année 1666, ne composa pas moins de trente-cinq opéras pour la seule ville de Venise. Au milieu de cette activité inféconde, l'art dramatique demeurait cependant immobile. De la plupart de ces opéras il ne reste pas vestige, pas le plus petit ossement qui indique à quel genre ils ont appartenu.

L'Italie dévorait vite ces productions informes, qui, pour ce seul pays, s'élevèrent, pendant la durée du siècle, au chiffre énorme de 658, presque toutes composées par des musiciens vénitiens (je ne puis me résigner à leur donner encore le nom de *maestri*). Del Valle, auteur disert, qui écrit vers le milieu du siècle, s'efforce bien de nous persuader que la musique faisait de son temps de grands progrès, qu'elle abandonnait ce style serré et fugué, ces imitations continuelles qui gênent la pensée du compositeur et dénaturent le sens des paroles ; mais le peu de fragments qui nous en restent ne justifie guère ses paroles. Del Valle, comme tous les autres compositeurs de cette époque, poursuivait cette éternelle chimère, la résurrection de la musique grecque ; c'était le but des efforts communs, et comme les idées simples ne viennent jamais les premières, on ne se demandait pas si cette musique grecque, cet insaisissable idéal, était appropriée à notre société moderne ; on s'occupait à galvaniser un squelette, tandis que la Galatée était là, et qu'il suffisait d'un souffle pour l'animer (1).

(1) Les fragments qui sont restés de la musique grecque sont tellement imparfaits et si peu authentiques, que travailler à son renouvellement était et sera toujours une folie. Le naturaliste, au moyen d'un fragment d'ossement, reconstruira l'animal entier, et cela avec une exactitude absolue. Par la dimension d'une colonne, les ornemens d'une frise, l'architecte saura également discerner l'époque où fut élevé un édifice détruit. Toutes les fois que la nature ou l'art procèdent avec harmonie et régularité, le travail de l'investigateur devient facile. Celui des compositeurs du moyen-âge était, au rebours, une œuvre ingrate et stérile. Avant de chercher à recueillir les ruines du temple, ils auraient dû se demander si le temple avait jamais existé, et ne pas confondre des pierres brutes avec des fragments de marbre taillés par la main des hommes. Cette fâcheuse manie a retardé de plusieurs siècles l'épanouissement de l'art musical.

* Voir les numéros 5 6, et 7 de ce journal.

Le goût du théâtre, à Rome, ne se répandit que tardivement. Nous voyons cependant qu'en 1680, un opéra l'*Onesta nell'amore* fut représenté dans le palais de la reine Christine, qui s'était retirée dans cette ville après son abdication. Cet opéra était le début de Scarlatti, qui bientôt fut considéré comme un des plus grands compositeurs de l'Italie. En 1681, *Lysimaque*, opéra dont Legrenzi composa la musique, fut également joué dans ce palais.

Le premier théâtre construit à Rome est le théâtre *Torre di Nona*, qui existe encore aujourd'hui, et où fut représenté l'opéra de *Jason*, en 1771. Dans cet opéra apparaît pour la première fois une sorte de mélopée plus rhythmée que le simple récitatif, et auquel le compositeur donne le nom d'air (*aria*). Les autres compositeurs imitent cet exemple. Cette sorte de morceau avait un rhythme, une longueur déterminée, et se chantait invariablement, quelque sentiment qu'exprimassent les paroles, dans la mesure à 6/4, celle des airs de danse. Du reste, en France, ainsi qu'en Angleterre, et en Italie, le goût de l'extraordinaire, du merveilleux, dominait exclusivement. Comme on ne savait pas écrire de pièces intéressantes par l'habileté de l'intrigue et la vivacité des sentiments, comme le musicien ignorait le moyen de rendre les passions d'une manière simple et vraie, ce n'était qu'à l'aide de la danse, des décorations, des machines de tout genre que l'on pouvait faire admettre des œuvres si vides de tout sentiment poétique. Une pièce qui obtint un succès d'enthousiasme (*che andava alle stelle*, l'expression n'est pas nouvelle) est la Bérénice représentée à Padoue en 1680. On va voir le rôle qu'occupait la musique dans ces sortes d'exhibitions indignes d'un peuple si avancé sous d'autres rapports, rôle qui la mettait au service non-seulement de la poésie, mais encore d'un art moins noble, de la pantomime, avec tout son cortége de danseurs, de chevaux et de machines. Freschi est l'auteur de cet opéra, dont voici le personnel : un chœur de cent femmes ; cent soldats, cent hommes à cheval avec des armures d'airain ; quarante joueurs de cornets à cheval, six trompettes à cheval, six tambours, six porte-drapeau, six joueurs de sacbuttes, six flûtistes, six ménestrels jouant des instruments turcs, six autres jouant de la flûte à l'octave, six pages, trois sergents, six cymbaliers, douze chasseurs, douze va-

lets ; six cochers pour le triomphe, six autres pour la procession ; deux lions conduits par des Turcs, deux éléphants conduits également par deux Turcs. (Il me paraît probable que le carton entrait pour beaucoup dans l'anatomie de ces animaux, car l'art des Van Amburg et des Carter était alors aussi peu avancé que la musique, et les lions, surtout, eussent été de très incommodes figurants). Le char triomphal était traîné par quatre chevaux ; six autres chars, renfermant les prisonniers et le butin, étaient conduits par douze chevaux. Il y avait de plus six autres voitures pour le cortége.

Parmi les scènes et décorations du premier acte, on voyait une vaste plaine, avec deux arcs de triomphe ; une autre avec des pavillons et des tentes ; une place pour l'entrée du triomphe, et une forêt pour une chasse ; au second acte, les appartements royaux de Bérenice, le temple de la Vengeance, une cour spacieuse, avec une vue de la prison, et une voie couverte pour le défilé des voitures ; au troisième acte, la salle du festin royal, complétement servie ; des écuries pour cent chevaux, un portique orné de tapisseries, et un délicieux palais en perspective. En outre de toutes ces scènes et décorations, à la fin du premier acte, il y avait une représentation de toute espèce de chasse, sangliers, daims, cerfs et ours ; et, à la fin du troisième acte, un énorme globe descendant du ciel, s'ouvrait et laissait échapper d'autres globes suspendus en l'air, sur l'un desquels était peinte la figure du temps, sur un autre celle de la Renommée, sur les autres l'Honneur, la Noblesse, la Vertu et la Gloire.

L'on pense bien que les 658 opéras représentés en Italie, durant ce siècle, ne déployèrent pas tous un égal luxe de figurants et de machines, mais, aussi, aucun d'eux n'obtint une pareille célébrité. Marcello dans une satire pleine de sel, *Il teatro alla moda* (1), où il adresse des conseils aux entrepreneurs de théâtre, ne manque pas de leur recommander l'usage *di buon leone*, *di buon orso*, *di buoni terremoti*, *di buone saette*, comme étant un moyen bien plus sûr d'attirer son public que le talent du poëte, l'inspiration du musicien ou l'habileté des chanteurs. Il faut, du reste, lire cette satire dans un vieux livre jauni, usé, à majuscules gothiques, pour ne pas le croire tout frais sorti de la main d'un des habitués de nos coulisses, tant les mœurs théâtrales y sont peintes avec vérité.

L'école napolitaine, — car il faut bien se servir d'un terme employé par les érudits qui ne signifie nullement une différence de style, mais, plutôt, une différence de patrie, — l'école napolitaine a produit peu d'œuvres. Delle Valle nous raconte cependant que le goût de la musique était très répandu à Naples. Il parle avec enthousiasme des cantatrices qu'il y a entendues. « Qui peut entendre, dit-il, sans ravissement, la signora Leonora chanter et s'accompagner elle-même sur le luth, d'une manière si miraculeuse ? Qui oserait s'avancer à décider laquelle mérite le plus d'éloges, elle ou sa sœur Catarina ? Et quel est celui qui, ayant vu et entendu comme moi la signora Adriana, leur mère, quand, dans sa jeunesse, aux bords du Pausilippe, elle chantait, bercée par les flots, et tenant sa harpe d'or entre ses bras, quel est celui qui ne conviendrait pas que ce rivage est habité par des syrènes non-seulement belles et mélodieuses, mais encore bienfaisantes et protectrices ? » Je ne sais si je me trompe, mais l'excellent et consciencieux auteur, dont l'imagination se donne rarement carrière, a tracé là, peut-être sans s'en douter, un ravissant tableau. Au milieu de cette nature splendide, auprès de ces rivages embaumés du parfum de l'oranger, sur ces flots d'azur doucement émus, à l'heure mystérieuse où le crépuscule enveloppe les coteaux d'ombres indécises et l'âme de mélancolie, cette belle femme, cette voix vibrante, cette harpe d'or, tous ces enchantements de la nature et de l'art sont bien faits pour jeter l'âme dans l'admiration et l'extase. La véritable syrène, ce n'est pas toutefois la belle cantatrice dont parle Del Valle, c'est l'Italie, l'Italie elle-même, qui vous attire irrésistiblement, pour laquelle tant d'artistes ont abandonné leur patrie, leur maîtresse, leurs amis, trop heureux de s'enivrer de ses charmes, et enfin de mourir sur son sein.

(*La suite au prochain numéro.*) Léon Kreutzer.

(1) *Le théâtre à la mode ou méthode sûre et facile pour bien composer et exécuter les ouvrages italiens en musique, suivant l'usage moderne, dans laquelle sont donnés des avertissements utiles et nécessaires aux poëtes, compositeurs de musique, musiciens de l'un et l'autre sexe, directeurs, exécutants, machinistes et peintres décorateurs, comiques, tailleurs, pages, comparses, souffleurs, copistes, protecteurs, et mères de virtuoses, et autres personnes appartenant au théâtre.* Dans cet opuscule, Marcello n'épargne personne, et surtout il parle aux chanteurs dans des termes plus polis, mais non moins acerbes que ceux qu'employaient à leur égard Jean de Muris et Guy d'Arrezzo. *La mère de la virtuose*, personnage si important et si redouté des entrepreneurs et des compositeurs, n'y est pas non plus épargnée.

3e SÉANCE DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

Scène dans la rue Bergère (2 heures moins un quart.)

PERSONNAGES : Un Vieillard, un Jeune violoniste, Moi.

Le vieillard (*m'appelant*) : — Monsieur ! monsieur !

— Bonjour monsieur !

— Eh bien, nous avons un maître programme aujourd'hui !

— A qui le dites vous. C'est, je crois, le plus magnifique que la Société des concerts ait jamais offert à ses abonnés.

— Ma foi, cela est probable : La symphonie en *si bémol*, l'ouverture d'Eurianthe, les fragments de *la Vestale*, l'*Oflii*, tout cela est merveilleux. Oh ! quelle fête pour moi d'entendre *la Vestale !* (*Se tournant vers le jeune violoniste*). Cela va vous mettre dans un terrible état, jeune homme, si vous êtes aussi sensible à la musique que je l'étais à votre âge !

Le jeune violoniste.— Oui, on dit qu'il y a de belles choses dans *la Vestale.*

Le vieillard.—De belles choses ! non, c'est tout beau ; il n'y a pas une page faible, pas une note qui ne porte coup ; c'est une partition sublime, mon jeune ami, une œuvre qui brille et qui brûle, et dont on ne dit pas qu'elle contient de belles choses ; car ainsi parler, c'est prononcer un blasphème.

Le jeune violoniste.—Excusez-moi, je ne la connais pas.

Moi.—Vous ne connaissez pas *la Vestale ?*

— Non, monsieur.

— Vous êtes élève du Conservatoire ?

— Oui, monsieur.

— Et professeur de violon ?

— Oui, monsieur.

— Et vous avez 28 ou 30 ans ?

— J'ai 29 ans.

— Je félicite vos élèves.

Me tournant vers le vieillard.—Que dites-vous de notre système d'éducation pour les musiciens ?

Le vieillard.—Je dis que c'est honteux, et qu'il faut diablement *regarder la colonne* pour être fier d'être Français.

Moi (*au jeune violoniste*). Vous n'avez sans doute pas beaucoup de loisir ; pourtant vous auriez pu lire cette partition.

Le jeune violoniste.—Mon Dieu, quand je lis, j'aime mieux les romans de Paul de Kock que tout le reste.

— Ah ! vous aimez la littérature ?

— Un peu.

— Et les œuvres de M. Paul de Kock ?

— Beaucoup ; mais j'en lis d'autres aussi.

— Connaissez-vous l'*Odyssée* d'Homère ?

— De M. Homère ? non. Y a-t-il longtemps que ce roman-là a paru ?

— Oui, il a paru longtemps avant la révolution de février.

— Que voulez-vous ? on ne peut pas tout lire ; et je me suis mis à passer en revue tout Paul de Kock.

— Vous avez raison, c'est un bon auteur. Vous devez aimer beaucoup la littérature dramatique ?

— J'en suis fou.

— Avez vous lu les pièces de Shakspeare?

— Ah! par exemple! on dit que c'est bête comme tout. J'ai même entendu raconter à un de nos camarades la pièce d'*Hamlet*, où l'on tue un rat derrière une tapisserie; j'ai cru que j'en crèverais de rire. Si toutes ses pièces sont comme celle-là, vous m'avouerez...

Moi (*serrant le bras du vieillard*). — Parlez donc de *la Vestale* à ces jeunes musiciens littérateurs!...

Le vieillard.—Quel pays! quelles mœurs! quelles idées!... Mais nous voilà arrivés.

Le jeune violoniste.—Adieu messieurs, *amusez*-vous bien.

Le vieillard.—Oison! jeune butor!

Moi.—Petit gredin! jeune crétin!... Entrons. (*Au vieillard*) : Nous nous reverrons après le concert.

Le vieillard.—Certainement. Sans adieu.

Scène 2e, dans la salle (de 2 à 4 heures.)

L'orchestre exécute la symphonie en *si bémol*. Grands applaudissements après chaque morceau, après l'adagio et le finale surtout.

Entrent les choristes. Ils se divisent en deux groupes; le moins nombreux, composé d'hommes seulement, monte les gradins de l'orchestre et va se placer au sommet de l'amphithéâtre derrière le dernier rang de pupitres; l'autre groupe, de beaucoup plus nombreux, et composé d'hommes et de femmes, va occuper sa place ordinaire sur le devant de la scène. L'orchestre donne un accord et se tait. Le grand chœur alors commence sans accompagnement l'hymne « *O Filii* » de Leisring, et chacune de ses phrases est répétée en tout ou en partie *pianissimo*, par le petit chœur du fond, qui semble n'être que l'écho du chœur de l'avant-scène.

Cet hymne délicieux, supérieurement exécuté, est redemandé par le public, et redit avec la même perfection. C'est un succès pour les choristes. On s'informe dans la salle de ce Leisring qui a fait un si beau morceau de musique religieuse. Personne ne le connaît.

L'orchestre exécute le joli andante de la symphonie de Haydn (œuvre 75); on trouve le thème doux et gracieux, admirablement exposé et traité; l'accompagnement de basson et de hautbois en duo à la *dix-septième* paraît un peu grotesque. Il n'y a presque jamais que trois parties dans l'orchestre; ce qui fait dire à un critique que c'est un trio écrit par *deux aiguilles* et *une épingle*. Un autre répond : « Oh! » et ne dit pas non.

Rentrent les choristes : Mlle Dobré, Mlle Poinsot, MM. A. Dupond et Depassio. On chante la prière des vestales : « Fille du ciel. » Ce chœur de femmes à trois parties s'empare immédiatement de l'auditoire et l'émeut par sa mélodie à la fois noble et gracieuse : Mlle Poinsot, chargée du rôle de la grande vestale, commence bien son solo : « De ce lieu saint, » et le continue mal. Elle fait au milieu de la phrase une détestable appogiature, et escamote, pour la faire sur le *la bémol*, le mot *univers*, dont la prononciation la gêne. Mlle Dobré reprend : « Je sens couler mes larmes » avec un léger tremblement de voix; mais elle se rassure bientôt, et chante ce rôle de Julia, principalement dans la prière : « O des infortunés, » avec une accentuation *étudiée*, mais convenable et souvent touchante. M. Dupond donne une couleur un peu trop tendre au rôle de Licinius, et M. Depassio, sans atteindre à la terrible impassibilité de Dérivis père dans le rôle du pontife, en fait ressortir cependant les principaux traits. Sa voix est fort belle; il chante juste; il a dit un peu trop vite deux ou trois mots qu'il fallait articuler largement et carrément. On sent que ce style olympien est nouveau pour lui. Le finale commence; toute la salle entre en vibration; on voit des auditeurs haletants, palpiter entraînés par ce rhythme inexorable; les uns joignent les mains, d'autres essuient rapidement leurs yeux; deux jeunes femmes se cachent au fond de leur loge pour dérober à la vue du public leurs sanglots convulsifs. Mais le silence est toujours profond; on en juge au premier point d'orgue, au temps d'arrêt des voix et de l'orchestre, pendant lequel le tamtam prolonge seul ses funèbres frémissements. A la reprise de la mélodie des soprani, sur l'accord renversé de la dominante : « De son front que la honte accable, » l'auditoire, que l'émotion écrase, exaspère, convulsionne, fait un mouvement machinal, involontaire, comme pour se lever, mais sans bruit cependant. Tels sont le respect et l'admiration de l'assemblée, que pas une exclamation ne s'échappe. On étouffe, on souffre, mais on se contient. Ce terrible enthousiasme reste concentré sous la pression d'une main de Titan. On veut tout entendre, tout, jusqu'à la dernière note de la ritournelle. Alors, seulement alors, un seul cri part et roule dans la salle, un cri de douze cents voix, auquel se mêlent les clameurs et les bruits de toute espèce élevés par les deux cents exécutants électrisés. Les applaudissements ne suffisent pas; on gesticule, on frappe des poings et des pieds. Les violons et les basses font retentir leurs instruments d'une grêle de coups du bois de l'archet; les uns lèvent les bras au ciel, les autres rient d'un rire nerveux. C'est un tumulte à donner le vertige...

Vient ensuite l'ouverture d'*Eurianthe*, exécutée avec une furie miraculeuse par l'orchestre, sortant tout rouge du foyer spontinien. C'est une œuvre sublime autant que hardie, et jeune, et vivace, et poétique, et d'une facture achevée, que cette ouverture. Mais on est trop exténué par ce qu'on vient d'entendre pour la bien goûter. C'est une richesse surabondante du programme. Enfin l'on sort. La séance est levée.

Scène 3e, dans la cour (4 heures et demie.)

Une foule de personnages, l'œil en feu, l'œil en larmes, rouges, pâles, brisés par des sensations exorbitantes. Tout le monde a l'air de sortir d'un rêve. On se secoue, on respire.

Le vieillard (*en m'apercevant*). — Ah mon Dieu! je n'en puis plus!

Moi. — Ni moi. Me voilà avec un tremblement nerveux jusqu'à demain.

Le jeune violoniste crétin. — Eh bien! messieurs, je suis enchanté d'avoir entendu cela; le finale surtout produit de l'effet.

Moi (*très-froidement*). — Oui, c'est le mot, il produit de l'effet.

Un autre jeune butor (*survenant*). — Il y a vraiment de bien belles choses dans cette *Vestale*.

Le vieillard (*ironiquement*). — N'est-ce pas? Oh! vous êtes connaisseur!

Le jeune butor. — C'est égal, on fait bien de ne pas la remettre en scène; cela ne réussirait pas. Ce n'est plus de notre temps.

Un vieux butor de contrepointiste (*l'interrompant*).— D'ailleurs c'est très-mal écrit. Spontini n'a jamais su assembler deux accords; ses accompagnements vont sous la mélodie *comme une poignée de cheveux sur une soupe* (1). Ce n'est pas un musicien (2). Mais qu'avez-vous donc, monsieur Berlioz, vous trouvez-vous mal?

Moi. — Oui, je me trouve très-mal dans votre société; je me trouve très-mal de vous entendre; je me trouve très-mal de savoir qu'il existe des êtres de votre espèce et de celle de ces deux myrmidons. Et je ne serai soulagé que le jour où vous sachant tous dans un sac avec vingt boulets de trente-six à vos pieds, suspendus par une corde au-dessus de la Seine ou de quelque autre lieu moins pur, et vous entendant crier au secours, je pourrai couper la corde.

Le vieux butor et les deux jeunes butors (*ensemble*). — Grand merci! Vous êtes aimable!

Moi. — Que le choléra vous serre! que le diable vous emporte! et, en attendant, comptez sur moi; je vous traiterai en toute circonstance, si je le puis, comme on traite les araignées et les scorpions.

Le vieillard intelligent (*m'enfonçant ses doigts dans le bras*). — Bravo!

La foule se dissipe; les trois crétins entrent en riant chez un marchand de tabac et allument leurs cigares.

H. Berlioz.

(1) Mot historique autant que poétique.

(2) Autre mot historique. Je donne ma parole d'honneur qu'ils ont été dits à moi.

REVUE CRITIQUE.

Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues ou *Traité théorique et pratique de l'art de construire des orgues;* contenant l'Orgue de D. Bedos et tous les progrès et perfectionnements de la facture d'orgue jusqu'à ce jour; précédé d'une notice historique sur l'orgue et suivi d'une biographie des principaux facteurs d'orgues français et étrangers, par M. Hamel. 3 vol. in-18 et atlas in-4°, chez Roret.

Voici ce qu'on lisait, il y a quelques années, dans un *Rapport sur l'orgue de Saint-Denis,* construit par MM. Cavaillé: « La science de l'organier a été fixée et arrêtée sur des bases inattaquables par l'excellent et vaste traité du bénédictin dom Bedos de Celles, intitulé : *l'Art du facteur d'orgues,* publié de 1766 à 1778. Cet ouvrage..... offre un travail si clair, si complet, si consciencieux, qu'il semble au-dessus de tout éloge. On ne craint pas de le dire, quiconque à l'avenir voudra traiter la même matière, ne pourra que copier dom Bedos, en se bornant à l'addition des découvertes faites depuis le temps où ce savant religieux ajoutait encore à l'illustration de son ordre, si justement célèbre par les services qu'il a rendus aux sciences, aux arts et aux belles-lettres. »

Nous voyons avec plaisir que M. Hamel a partagé cette opinion, et qu'il a d'abord réimprimé presque en entier, pour la collection des Manuels-Roret, le beau travail de Bedos, dont l'ouvrage en ces derniers temps ne se vendait pas moins de *soixante* à *quatre-vingts francs,* et souvent bien davantage. N'eut-il d'autre mérite que de reproduire le dom Bedos à bon marché, le nouveau *Manuel* serait déjà un véritable service rendu à tous ceux qui s'intéressent à cette partie de l'art; mais nous verrons bientôt combien de choses renferme de plus la nouvelle édition et combien elle est nécessaire, même à ceux qui possèdent l'ancienne.

Quelques écrivains font naître François Bedos de Celles en 1726: c'est une erreur; cette année est celle où il prit à Toulouse l'habit de bénédictin; il était né vingt ans auparavant, à Caux, diocèse de Beziers, et mourut à Saint-Denis, le 25 novembre 1779. Il est auteur d'un excellent traité de *Gnomonique pratique,* de *l'Art du relieur et doreur de livres,* composé, comme le grand ouvrage qui nous occupe, pour le Recueil des *Arts et Métiers* que publiait l'Académie des sciences. On a contesté à Bedos la propriété de ce dernier : Ant. Al. Barbier, Noël, M. Weis, et autres, ont prétendu que *l'Art du facteur d'orgues* appartenait réellement à un autre bénédictin, Jean-François Monniote ou Monniot, mort en 1797. Une lettre autographe de Bedos, citée à ce sujet, prouverait le contraire; cependant le passage allégué n'est pas complétement explicite. Bedos dit à son correspondant qu'il a beaucoup de peine *à recueillir les matériaux pour* son *Traité de la facture des orgues,* dont il *s'occupe sans relâche.* En s'attachant rigoureusement au sens littéral de ces mots, on pourrait croire qu'à la vérité, dom Bedos avait rassemblé des documents, recueilli des notes et dressé le plan de son travail; mais il ne serait pas impossible d'admettre que son confrère, dom Monniote, ait été en tout ou en partie rédacteur du texte, auquel toutefois le nom du premier auteur serait à juste titre resté attaché. Bedos était plus que septuagénaire quand s'acheva l'impression de son livre, et il n'y aurait rien d'étonnant à ce qu'il eût reçu l'aide d'un confrère plus jeune que lui de vingt années. En tout cas, il est bien certain que l'exécution de l'ouvrage s'est faite en son absence, puisqu'il le déclare formellement (1). Quelqu'un donc, à son défaut, avait surveillé l'impression et la gravure des planches, et vraisemblablement ce fut Monniote qui lui rendit ce service. De là il suit non pas que l'ouvrage doive lui être attribué, mais qu'il peut très bien y avoir été pour quelque chose.

Bedos était lui-même facteur d'orgues et en avait construit plusieurs, notamment celui de la cathédrale de Bordeaux. On a, du reste, fort peu de détails sur sa personne et sur sa vie. On peut en citer une circonstance qui prouve à la fois sa parfaite loyauté et la confiance que l'on avait en ses lumières. Un devis ayant été demandé pour un nouvel orgue à construire dans la cathédrale de Narbonne, plusieurs organiers, parmi lesquels se trouvait Bedos lui-même, se présentèrent; on choisit Lépine aîné, facteur habile, qui résidait dans le Midi. Son orgue ayant été terminé et reçu par le chapitre, Labadie, organiste de ladite cathédrale, et qui avait aussi concouru pour la construction, se plaignit de la mauvaise confection de l'instrument nouveau, et imprima deux mémoires à ce sujet. D'un avis unanime, on résolut de s'en rapporter au jugement du bénédictin de Saint-Denis, bien qu'il eût été l'un des concurrents. Il se rendit expressément à Narbonne, et après la vérification la plus attentive et la plus détaillée, il déclara que l'orgue construit par Lépine était un des mieux fabriqués qu'il eût jamais vus, ajoutant même qu'il l'avait d'abord examiné avec une prévention défavorable, et que le jugement favorable qu'il en portait, devait en acquérir plus de poids (1).

Ce seraient sans doute les traits de ce genre qui abonderaient dans la vie de Bedos, si on la connaissait. Celle des autres bénédictins n'offre guère plus d'incidents: ces bons religieux n'intriguaient point; ils ne cherchaient point à s'introduire dans les familles pour y porter le trouble; ils n'aspiraient point à devenir les confesseurs des rois, de leurs ministres ou de leurs maîtresses; l'unique pensée qui les occupait était celle de remplir les devoirs de leur état et d'ajouter par leurs savantes études à la masse des connaissances humaines. Quelques hommes de nos jours ont affiché la prétention de ressusciter cet ordre si justement célèbre; leur projet aurait eu pleine réussite, si pour être comparé aux anciens bénédictins français, il suffisait de placer le *dom* devant son nom de famille.

La principale difficulté pour décrire les procédés de l'organerie est précisément la même qui se rencontre dans l'art de l'organier; savoir, la variété de connaissances nécessaires dans l'un et l'autre cas à celui qui veut ne pas opérer comme une simple machine. Les membres de l'Académie des sciences l'avaient bien senti et l'avaient même exprimé en confiant à dom Bedos un travail dont l'exécution paraissait exiger le concours de plusieurs hommes, de même que son achèvement exigeait une occupation de plusieurs années.

Pour répondre à leur confiance, Bedos divisa son travail en quatre parties, dont la première se rapporte tout entière aux connaissances préliminaires et à la description de toutes les parties qui entrent ou peuvent entrer dans un orgue. L'auteur y traite d'abord de la mécanique et de la statique dans ses rapports avec l'art de l'organier, c'est-à-dire en ce qui concerne les leviers de toute sorte, la direction des forces (2), les poulies, etc. Il passe ensuite à la menuiserie, à laquelle il s'arrête peu, renvoyant à l'ouvrage qui se préparait alors pour cette branche si importante des arts et métiers.

Quelques personnes pourraient s'étonner qu'après avoir traité comme préliminaire de la *menuiserie,* Bedos n'ait pas immédiatement parlé de la *fonderie.* Mais l'application de celle-ci étant ici renfermée dans une spécialité assez restreinte, il a mieux aimé n'entrer en matière à ce sujet qu'en traitant des tuyaux de métal, et je crois qu'il a eu raison. Il s'occupe bientôt de la description détaillée de l'orgue, et principalement du *diapason* de chaque jeu. Ce terme désigne dans l'organerie les rapports et proportions de longueur et de grosseur que doit avoir chacun des jeux ou séries de tuyaux où le son se produit. La mécanique des orgues, telle qu'on la concevait au siècle dernier, remplit le reste de cette partie, sorte de résumé de tout ce qu'est supposé connaître à l'avance quiconque veut entreprendre la fabrication d'un orgue un peu important.

La seconde partie est consacrée à la construction proprement dite Bedos traite d'abord de la partie mécanique, à laquelle il rapporte les sommiers différents, les claviers, les abrégés, les tirants, etc., enfin tout ce qui a pour but de fournir les moyens de faire parler l'instru-

(1) Page xxxj de l'ancienne édition.

(1) Voyez *Procès-verbal de la vérification de l'orgue de l'église de Narbonne, faite le 4 mai 1771, par dom Bedos de Celles.* Narbonne, 1771, in-4°.

(2) Et non des *forges,* comme l'on a imprimé dans la nouvelle édition (T. I, page 319).

ment. De là il passe à la soufflerie, puis à toutes les espèces de tuyaux, tant de bois que de métal, et l'on comprend quels développements cette partie exige, puisque les tuyaux ont autant de variétés qu'il y a de différences dans les timbres produits par eux. Voilà toutes les parties de l'orgue construites; il s'agit maintenant d'assembler le tout et de le mettre en action; il faut apprendre à faire résonner les tuyaux, à les égaliser et à les accorder. Quand ce travail est fait, l'orgue est achevé, et l'on s'aperçoit que l'auteur n'a rien oublié de ce qu'il était nécessaire de faire connaître. Cependant, il lui reste encore quelques préceptes à donner pour l'opération qui consiste à *relever* un orgue, c'est-à-dire à en examiner et nettoyer toutes les parties, en réparant les défectuosités qui peuvent s'y rencontrer; il donne aussi les moyens d'empêcher que les relevages ne soient trop fréquents, en montrant comment il faut *entretenir* l'instrument; enfin, les relevages étant parfois une occasion d'*augmentation*, l'auteur indique comment il faut s'y prendre à cet égard, et termine par une estimation des pièces, machines et jeux de l'orgue.

La troisième et la quatrième partie peuvent être regardées comme accessoires. L'une offre plusieurs modèles de devis et de procès-verbaux de vérification, avec des avis à l'organiste sur l'entretien de l'instrument et le mélange des jeux. On trouvait dans l'autre, que M. Hamel a, comme nous le verrons dans un instant, refondue et complétée, des principes pour la construction d'orgues de différents genres, non destinés aux églises. Enfin, une préface historique et un vocabulaire étendu, en forme de table des matières, complétaient l'ouvrage.

On voit que Bedos n'avait rien omis pour rendre son ouvrage aussi complet que possible, et l'on reconnaît mieux encore en le lisant qu'il y avait apporté tous les soins imaginables, qu'il n'avait épargné ni peines, ni démarches, ni essais pour remplir dignement la tâche par lui acceptée. Les éloges que nous lui donnions en commençant sont donc pleinement et incontestablement mérités. Cependant, on a fait de son travail une critique très fondée et qui, sans en diminuer au fond le mérite, démontre parfaitement qu'en plusieurs points, les bases de quelques-uns de ses principes n'ont pas pour point de départ la science et le raisonnement. Un écrivain allemand, qui lui aussi a bien mérité de la facture d'orgue, en a fait le premier la remarque dans son *Art de construire les orgues* (1). Selon lui, le meilleur ouvrage sur l'orgue est celui de Bedos, mais on n'y trouve presque autre chose que la pratique de certains facteurs distingués, avec les mesures nécessaires et les diapasons des jeux grands et petits. On s'étonne d'y voir déterminer d'une manière absolue la grandeur des *gravures*, sans égard à la taille croissante ou décroissante des tuyaux et à la force du courant d'air, tandis que ces dimensions ne peuvent être fixées rigoureusement qu'en raison de la quantité d'air absorbée par les tuyaux en un temps donné.

(*La suite au prochain numéro.*) Adrien DE LA FAGE.

(1) TÖPFER. *Die Orgelbaukunst in einer neuen Theorie, dargestellt u. s. w.* Weimar, 1833.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE.

MUSIQUE DE PIANO.

Botte. — *Douze études de genre.* Op. 26. Prix : 12 fr. — Leduc. — *Jocelyn*, élégie. — *Le Pêcheur*, ballade. — *Solitude.* — Chaque : 4 fr. 50 c. — *Premier thème original.* — *Adieux à la mer*, grande fantaisie. — 7 fr. 50 c. — Brullé.

Le critique littéraire ou musical a toujours là, sur son bureau, une foule d'ouvrages nouveaux qui attendent leur tour d'une appréciation consciencieuse, impartiale, louangeuse, et qui, fût-elle même sévère, épigrammatique, vaut encore mieux que le silence et l'oubli, véritables tombeaux du poëte et du virtuose, du littérateur et du compositeur. Au nombre des œuvres musicales dont je suis chargé de rendre compte, j'en aperçois une botte de musique d'un M. Botte, pianiste dont le nom et les ouvrages frappent mes regards pour la première fois. M. Botte donc, a écrit et publié *douze études de genre.* De quel genre? me pourra demander le lecteur, qui se rappellera peut-être la maxime du poëte :

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

Et d'abord, il n'est point d'auteurs ou de compositeurs qui croient écrire dans ce dernier genre. La musique de M. Botte est de ce genre jeune, naïf, orné d'un programme, de vers, de titres, ce qui dénote évidemment le jeune musicien romantique. M. Botte, qui n'est pas aussi gai que celui de Pigault-Lebrun, a intitulé ses études : *Chants du crépuscule;* ils portent une longue épigraphe de M. Victor Hugo, tirée du livre intitulé : *Les Rayons et les ombres.* Ces études se nomment : *le Désespoir, la Chanson de mai, la Mélancolie*, etc. La mélancolie est chose triste, et par conséquent peu amusante : celle de M. Botte est un peu monotone; elle consiste en une mesure à six-huit, *adagio*, rhythmée en douze doubles croches, six à la main gauche et six à la main droite; et toujours ainsi pendant toute l'étude, qui n'a, il est vrai, que deux pages de gravure. Quelques-unes de ces études sont plus longues; mais cela manque d'idées, d'originalité. La mélodie et l'harmonie en sont banales. Sous le titre générique de : *Soirées de Normandie*, M. Botte a composé plusieurs morceaux, toujours pour piano seul, une élégie intitulée : *Jocelyn*, dédiée à M. de Lamartine; *le Pêcheur*, ballade; *la Solitude, les Adieux à la mer;* enfin, un thème original, à ce qu'il est dit sur le titre, sous la dénomination de : *la Chanson de Mignon.* Tout cela est d'un style assez correct, d'une exécution facile; et nous pensons que la musique de M. Botte, qui est déjà dans les idées de tout le monde, a chance de plaire à beaucoup de gens. L'élégie de *Jocelyn* commence peu poétiquement par une valse; mais elle renferme un thème, *adagio*, d'une mélodie facile et touchante. La ballade du *Pêcheur* est *barcarollée* d'une façon assez imitative.

On se prend à méditer, en lisant *la Méditation sur la solitude*, comment l'auteur a pu se persuader qu'avec une marche franchement rhythmée et des traits vifs en triolets, on peint la solitude et la méditation. *Adieux à la mer* est une grande fantaisie, dans laquelle le compositeur a cru accumuler tous les effrayants et sublimes caprices de l'océan courroucé. Il divague bien un peu dans ce morceau, qui manque d'unité de pensée, de méthode, de forme; mais, ayant voulu peindre les vagues agitées, il est fondé à répondre : Je divague et j'en ai le droit, pour peu qu'on vienne lui demander ce qu'il vent prouver par ce caprice nautique.

Les variations sur *la Chanson de Mignon* est un morceau assez brillant, et de plus, orné d'une dédicace en faveur de M. Zimmermann, qui, probablement, est une manifestation de reconnaissance et de considération d'un élève pour son professeur. Voilà tout ce que nous avons à dire sur la musique de M. Botte, si ce n'est cependant de l'engager à aller au théâtre du Vaudeville voir la pièce nouvelle, intitulée : *la Foire aux idées.* Qui sait? cela pourra peut-être lui en faire trouver.

Schad. — *Morceau de salon sur la Sérénade de Schubert.* Op. 23. — 5 fr. — Brandus et Ce.

Puisque nous en sommes sur les compositeurs pianistes qui n'ont pas beaucoup d'idées, ou qui s'emparent, pour les paraphraser, les embellir, de celles des autres, nous citerons M. Schad, du moins pour une fort jolie petite fantaisie, intitulée : *Morceau de salon*, sur la *Sérénade* de Schubert. Le thème, mystérieux, vaporeux, de ce délicieux chant d'amour et du soir, est toujours en saillie au milieu des brillantes arabesques dont l'habile arrangeur l'a environné. C'est la harpe éolienne, c'est le ramage du rossignol, qui se joignent à la ravissante mélodie sans l'obscurcir. Ce morceau fait réellement rêver de solitude et d'amour.

Blumenthal. — *La Source*, caprice. Op. 1. — 6 fr. — Deux caprices : *Le Rêve* et *La Brillante.* Op. 2. — 5 fr. — Trois mélodies : *Le Calme, Une Fleur. Valse styrienne.* Op 3. — 5 fr. — *Fête cosaque.* — 6 fr. — Brandus et Ce.

Voici quatre œuvres légères d'un jeune pianiste, qui a des idées celui-là, idées réglées par la méthode. M. Jacques Blumenthal a fait une courte apparition à Paris, l'an dernier, et s'est fait entendre dans la salle Herz. Les quatre ouvrages de lui qui ont été publiés sont : *la Source*, deux caprices, trois mélodies : *le Calme, Une fleur, Valse styrienne*, et un caprice intitulé : *Fête cosaque. La Source* prouve qu'il y en a une en M. Blumenthal d'idées originales et distinguées. Ce morceau n'est pas d'une grande étendue; mais il est mélodique, logique et brillant. De même que dans la fantaisie sur

Moïse de Thalberg, on croit entendre les harpes d'or des anges du ciel accompagner de leurs riches broderies, de leurs arabesques, de leurs célestes arpéges, la prière du peuple hébreu se disposant à passer la mer Rouge, de même on croit voir ce peuple adressant des actions de grâces à Jéhovah pour la source s'échappant en mille jets bienfaisants du rocher frappé par la baguette de Moise, dans *la Source* de M. Blumenthal, dans ce continuel arpége des deux mains sur une mélodie franche, distincte et noble, exprimant au mieux les chants des Hébreux désaltérés. Ce contraste de la mélodie bien accusée, se détachant sous toutes les richesses de l'arpége, est bien, si l'on veut, de l'école de Thalberg; mais cela est brillant et plaît par la clarté du procédé qui séduit la généralité des auditeurs. Descendant de cette poésie de l'art qui commence à s'user un peu, M. Blumenthal, dans son *Caprice*, intitulé aussi *Fête cosaque*, ou kosak, pour être plus exact, est plus original et toujours mélodiste et logicien, c'est-à-dire se renfermant dans l'unité de la pensée musicale, et ne payant point tribut aux excentricités romantiques. Ce caprice, vraiment original, est un morceau en *ré* majeur, en mesure à deux-quatre. La mélodie en est franche et peignant bien la joie et la danse lourde et naïve du paysan soldat de la Tartarie que nous avons vu en France. Cela est rhythmé comme le chant de l'esclave; cela est triste et gai en même temps : c'est la brute qui joue avec ses chaînes, l'ours de Russie qui danse sous le bâton, le knout. La forme musicale pour peindre tout cela est classique, simple et logique, ainsi que nous l'avons dit. Ce morceau est fait avec seize mesures de mélodies, travaillées avec tout l'art et toutes les ingénieuses variétés que donne la méthode. C'est précisément cette variété dans la simplicité, cette sobriété d'idées, cette obstination dans la même pensée qui attache, captive l'auditeur, et le force à faire sienne cette pensée. C'est là le moyen et le but de l'art musical, comme le traité de versification et les plus nobles sensations sont le moyen et le but de la poésie.

Dans ses trois mélodies : *le Calme, Une fleur* et *la Valse styrienne*, comme dans ces deux petits caprices : *le Rêve* et *la Brillante*, le même compositeur a payé son tribut au besoin du pianiste amateur et de société. Ce sont de légères et riantes pensées mélodiques qui plairont à tous, parce que cela est dans les idées de tous : c'est de cette musique qu'on croit avoir déjà entendue et qu'on entend, et qu'on entendra toujours avec plaisir.

Potier. Henry. — *Le Lutin*, valse. — 6 fr. — Bonoldi, frères.

C'est dans cette musique dont nous venons de parler qu'il faut placer *le Lutin*, rondeau-valse de M. Henri Potier, et *la Valse des fleurs* de M. Goria. Le lutin de M. Potier valse donc bien gentiment, bien mélodiquement, dans ce rhythme brisé à la Strauss, qui fait prendre tout d'abord la mesure à trois-huit pour une mesure à deux-quatre; et puis le capricieux lutin reprend l'allure valsante ordinaire, comme repentant de sa velléité d'originalité d'allure et de rhythme, et arrive à sa péroraison sans modulations trop ambitieuses et pourtant assez variées pour éviter la monotonie harmonique et de dessin des trois notes consacrées à la main gauche, qui caractérise ces petites productions pour le piano.

Goria. — *Valse des fleurs.* — 6 fr. — *Adélaïde de Beethoven*, transcrite pour Piano. — 6 fr. — Chabal.

La Valse des fleurs de M. Goria, dansée par Mlle Adèle Dumilâtre dans le ballet de *Griseldis*, ou *les Cinq sens*, et ornée d'une lithographie représentant la charmante danseuse, est encore une de ces œuvres légères transcrites pour le piano avec goût, style et *brio* pour l'instrument. Cela se vend fort, à prime ou à terme, à la bourse musicale de Paris. M. Goria, pour se dédommager de travailler ainsi commercialement, a transcrit aussi pour le piano l'*Adélaïde* de Beethoven. Il a mis dans cet arrangement la conscience et le respect que tout bon musicien professe pour le Corneille musical de la Germanie. La pensée mélodique et harmonique du grand compositeur est rendue avec un profond sentiment de cet œuvre plein de mélancolie et d'amour.

Rosellen. — *Fantaisie sur les Huguenots.* Op. 107. — 9 fr. — *Fantaisie sur Marguerite d'Anjou.* Op. 108. — 9 fr. — Brandus et Ce.

Les riches partitions de nos grands opéras modernes sont comme la Californie en ce moment ; elles offrent de riches mines d'or à exploiter pour les pianistes-compositeurs. Combien de fantaisies n'ont-ils pas tirées de *Guillaume Tell*, de *la Juive*, de *Robert-le-Diable*, des *Huguenots !* Chaque fantaisiste a son libre arbitre dans ces emprunts; il choisit à son gré, prend les motifs, les mélodies qui lui conviennent, et les empreint de son individualité, s'il en a. M. Rosellen, le compositeur-pianiste, vient de mettre à contribution *les Huguenots* de Meyerbeer, et d'en faire sortir une fantaisie pour le piano tout empreinte de son faire facile et brillant.

Après une courte introduction en mouvement *maestoso*, l'auteur aborde une des élégantes mélodies de la partition en mesure à douze-huit, et la fait suivre du chœur des baigneuses en même mesure, mélodie suave sous laquelle se dessine le trait de basson si pittoresque à l'orchestre, et non moins brillant ici pour la main gauche. Une mélodie qui contraste par sa couleur dramatique suit celle des baigneuses. A cette mélodie succède un trait en *fa* mineur, en triolets, pour la main droite, d'un brillant effet; et puis, comme pensée principale de la fantaisie, l'auteur attaque la chanson militaire du *rataplan*, rhythmée d'une façon si énergique. Une fois lancé dans cette voie d'entraîn guerrier, l'intelligent arrangeur en fait son drame à lui; il ne le quitte plus jusqu'à la fin de la fantaisie, qui se termine cependant par une péroraison d'une douzaine de mesures en mesure à deux-quatre pleine d'énergie et d'éclat. A cet ouvrage, M. Rosellen a fait succéder une grande fantaisie de concert sur *Marguerite d'Anjou*, autre chef-d'œuvre de Meyerbeer. Ce morceau brillant, dédié à Mme Pleyel, et qui n'est pas moins que l'œuvre 108e du compositeur, commence en *la* bémol majeur, comme toutes les fantaisies, par une courte introduction annonçant le motif principal destiné à évoluer dans le domaine de la variation. Mais avant ces évolutions sur le thème principal, l'auteur se livre au caprice des arpéges brillants que Thalberg a mis à la mode, et dont use largement tout pianiste-compositeur, jusqu'à ce que quelque nouveau virtuose trouve un nouveau procédé de bercer ou d'éblouir ses auditeurs. L'auteur, pour prouver qu'il sait la partie scientifique de son art, a donné à ce motif l'apparence d'un canon à trois parties dans la seconde variation en *la* bémol mineur, passage purement écrit et qui doit contenter les gens d'un goût difficile, les amateurs qui aiment autre chose que la mélodie et des traits brillants, même dans une fantaisie. Avec cette facilité de modulation que le piano favorise, l'auteur passe d'une clef armée d'une foule de dièzes à une clef armée d'une foule de bémols, *et vice versâ;* mais c'est une des prérogatives du pianiste-compositeur, et qui a introduit dans la musique moderne la tonalité mixte au moyen du genre enharmonique, ce qui laisse les auditeurs dans un vague que quelques-uns appellent le charme du romantisme musical.

La fantaisie de M. Rosellen finit par un trait dialogué en triolets qui peut, à la rigueur, servir d'étude en octaves; et puis la péroraison, d'un effet original, se compose de soixante-dix accords arpégés des deux mains qui terminent ce morceau d'une façon neuve, et qui doit provoquer les applaudissements du public puisque, d'après son titre, ce nouvel œuvre est destiné à être exécuté dans les concerts.

B.

NOUVELLES.

*** *Le Prophète* sera précédé d'une ouverture; Meyerbeer vient d'y mettre la dernière main, et en ce moment il s'occupe des airs de danse. Rien n'est changé à l'époque de la première représentation.

*** La vogue du nouveau ballet, *le Violon du Diable*, s'est encore augmentée pendant le carnaval, et ne paraît pas devoir diminuer pendant le carême.

*** Carlotta Grisi est de retour à Paris, mais elle ne fera sa rentrée à l'Opéra qu'au mois de juin.

*** Mardi dernier, le Théâtre-Italien a donné une représentation brillante qui rappelait ses plus beaux jours. On y reprenait la *Gazza ladra*, et cette reprise offrait quelque chose de fort original. L'Alboni, qui jusqu'alors n'avait rempli que le rôle de Pippo, abordait celui de Ninetta; Ronconi chantait celui du podestat, Morelli, celui du père. Tous les autres emplois, sauf celui de la fermière, étaient dévolus à des artistes nouveaux. De tout cela il est résulté un ensemble, sinon parfait, du moins supérieur, et qui n'a pas permis un instant de langueur à la curiosité ni à l'intérêt. L'Alboni avait eu le courage de revêtir le simple costume d'une paysanne des environs de Paris : bonnet rond, robe rouge rayée de noir. Nous devons même dire qu'elle avait poussé le courage trop loin, et, à force de modestie, un peu trop dépoétisé le personnage. Elle comptait sans doute sur sa voix pour lui rendre l'idéal dont elle l'avait privé quant à l'extérieur, et elle ne s'est pas trompée, malgré les nombreux changements qu'elle était forcée d'y introduire. Ces changements ont pour effet d'atténuer l'éclat de quelques parties du rôle, notamment de la cavatine : *Di piacer mi balza il cor.* En revanche, quelques

autres parties y gagnent en relief, en vigueur, et dans le finale du premier acte, dans le duo de la prison, dans la prière, la cantatrice a montré plus d'expression pathétique et touchante qu'on ne lui en avait encore soupçonné. Mlle Méric, qui jouait le rôle de Pippo, l'a parfaitement secondée dans le duo du second acte, duo chanté, pour la première fois peut-être, par deux contraltos. Ronconi a digoement succédé à Lablache dans le rôle du podestat; Morelli a trouvé dans le rôle de Fernando la meilleure occasion de prouver les progrès qu'il a faits. L'admirable trio du premier acte, chanté par lui, Ronconi et l'Alboni, *O nume benefico*, a été redemandé et répété. Enfin, le jeune ténor, Bartolini, et la basse Arnoldi, ont très-bien rempli leur tâche. Donc, il y a eu succès particulier et succès général, dont le théâtre ne manquera pas de profiter.

*** Malgré tous les bruits qui ont couru sur les projets de rupture de madame Ugalde-Beaucé avec l'Opéra Comique, il y a lieu de croire que l'affaire s'arrangera, et que nous ne perdrons pas une artiste qui, du reste, aurait commis une grande faute, et se serait montrée bien ingrate, en quittant le théâtre où elle a fait sa réputation.

*** *Le Val d'Andorre* doit être représenté à Leipzig dans le courant du mois de mars.

*** La partie des bâtiments du Conservatoire de musique dont la face se prolonge sur la rue Bergère est dans un état de délabrement qui inspire de sérieuses inquiétudes. Les murs ont éprouvé des tassements, les planchers ont fléchi et leurs portées dans les murs ont été arrachées; la salle des exercices ne peut plus être occupée sans danger, et la partie inférieure de la charpente du comble est complétement pourrie. Le ministre des travaux publics a déclaré l'urgence des travaux de réparation de ce bâtiment, qui sont évalués à 50,000 fr.

*** Teresa Milanollo est revenue de son voyage d'Amiens, où elle n'a pas donné moins de six concerts. Depuis le premier jusqu'au dernier, il y a eu crescendo d'empressement, d'admiration, d'enthousiasme. Le dernier jour, une magnifique couronne de fleurs artificielles est tombée aux pieds de la charmante artiste, qui, en partant, a laissé une somme de 566 fr. pour les pauvres. Depuis son retour, nous avons eu occasion de l'entendre dans une soirée intime, où elle a joué une fantaisie très originale, composée par elle sur le thème de Malbrough, dans le genre du *Carnaval de Venise*. Dans cette même soirée, à côté de la célèbre violoniste, une autre jeune personne, Mlle Thérèse Jaurès, a fait preuve d'un talent très remarquable sur le violoncelle, et qui fait le plus grand honneur à son maître, M. Vaslin; Mme Baudiot a joué de la harpe avec une rare perfection. Teresa Milanollo est attendue par les sociétés philharmoniques de Rennes, Laval et du Mans.

*** Emile Prudent exécutera, le 9 mars prochain, pour la première fois à Paris, son concerto-symphonie. Le célèbre pianiste donnera ce même jour dans la salle Pleyel, un concert dont notre premier numéro contiendra le programme.

*** La Société de musique classique donnera aujourd'hui dimanche, 25 février, sa seconde séance à une heure trois quarts, dans la salle Sax, rue St-Georges, 50. Voici les morceaux dont se compose le programme: 1° Quatuor d'Haydn; 2° trio de Beethoven, pour piano, clarinette et violoncelle; 3° quintetto de Reicha, pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson; 4° concerto (en *ré* mineur) de Sébastien Bach, pour piano, avec accompagnement de quintetto obligé. Prix des places: Stalles, 5 fr. Abonnement aux six séances, 20 fr.

*** Mlle Emma Uccelli donnera demain lundi, 26 février, dans la salle Sax, une brillante soirée musicale, dans laquelle on entendra, pour la partie vocale, Mmes Allard-Blin, Laure Henri, Uccelli, MM. Ronconi, Depassio, Gambogi et Sainte-Foi (de l'Opéra-Comique); pour la partie instrumentale, MM. Beroque Decombe.

*** La première des séances de musique de chambre que Mlle Charlotte de Malleville pianiste d'un talent très remarquable se dispose à donner, aura lieu le 1er mars prochain, à 8 heures du soir, dans la salle Sax. Le prix des billets est de 5 fr.

*** Le fils de Mme Damoreau-Cinti vient de se marier avec Mlle Alix Grenier de Saint-Martin.

*** Chrétien Rummel, excellent harmoniste et chef d'orchestre du théâtre de Wiesbaden, vient d'y mourir à l'âge de 61 ans. Rummel a débuté par être chef de musique dans un des régiments du duc de Nassau; plus tard, il devint pianiste de sa cour et maître de chapelle à Biberich, village sur le Rhin. Il se fit entendre avec beaucoup de succès en Belgique et en Hollande; il a composé près de cent œuvres, dont plusieurs pièces pour harmonie militaire, des variations pour piano, avec accompagnement de quatuors, etc.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 17 février.—Le théâtre royal italien de Covent-Garden a lancé son programme. L'ouverture aura lieu le 10 mars prochain: quatre opéras nouveaux seront donnés: *Masaniello* (*la Muette de Portici*), d'Auber; *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer; *Il Matrimonio segreto*, de Cimarosa; et *le Prophète*, quelques mois après son apparition à Paris. La troupe se composera de Mmes Grisi, Dorus-Gras, Pauline Viardot, Catherine Hayes, Corbari, Ronconi, Steffanoni, Angri, Meric, Bellini; de MM. Mario, Salvi, Luigi Mei, Lavia, Tamburini, Ronconi, Massol, Marini, Tagliafico, Polonini, Rache, Talamo, etc. C'est par *Masaniello* que la saison commencera: Mario chantera le rôle principal, Massol celui de Pietro; Mme Dorus-Gras celui d'Elvire; Mlle Pauline Leroux jouera le rôle de Fenella. — On attend le programme du théâtre de Sa Majesté.

*** *Edimbourg*.—M. Blumenthal est en ce moment ici. Tous ceux qui ont entendu ce jeune pianiste ne seront nullement étonnés d'apprendre que son charmant talent y a trouvé le plus favorable accueil.

*** *Bruxelles*. — M. Al. Batta a fait vendredi aux admirateurs de son beau talent la surprise d'une soirée musicale, qui n'avait été ni affichée, ni annoncée, et qui a réuni à l'improviste, dans les salons de M. Berden, un auditoire d'élite. M. Batta a joué un trio de Mayseder, une fantaisie sur *la Juive*, une autre sur *Norma*, et il a chanté avec la force d'expression et la puissance de sentiment qui caractérisent son jeu. M. Devigne a joué sur le piano un morceau de M. Léopold Mayer: une élégie pour le violon, composée et fort bien exécutée par M. Stevenners, et des romances chantées par M. Cornélis, ont complété le programe de cette séance. La seconde apparition de Mlle Rousset a eu lieu vendredi dans *la Sylphide*, sans soulever de nouvelles tempêtes.

— On a repris *Don Sébastien* au théâtre de la Monnaie. Cet opéra n'a guère été plus favorable à M. Flavio que *Jérusalem*. M. Numa a débuté dans *Lucie de Lammermoor*; figurez-vous Duprez vu par le gros bout de la lorgnette. Grâce à M. Anthiome, le répertoire de l'opéra-comique ne chôme plus. La reprise de *Fra Diavolo*, qu'on ne jouait plus depuis longtemps, lui a donné un élément de variété de plus.

*** *Berlin*. — L'anniversaire de la naissance de Mozart a été célébré par la représentation des *Noces de Figaro*, le 28 janvier.

— On annonce la reprise prochaine du *Camp de Silésie*, de Meyerbeer, au Théatre Royal.

*** *Munich*. — La fête des artistes a été magnifique cette année. Le lieu de la scène était l'Odéon; le sujet, le réveil de Frédéric Barberousse et la résurrection de l'Empire allemand. Dans le cortége, on voyait les plus beaux paysages, tous les sites pittoresques de la Bavière, les villes ayant acquis quelque célébrité dans les arts. La musique et les chants ne pouvaient manquer dans une fête d'artistes allemands. Le lied de Binzer, grave et sérieux comme un choral, a fait une impression profonde. Le roi, la reine et la maison royale assistaient à la solennité.

*** *Hambourg*. — Au *Thalia-Theater* on a repris une pièce qui a joui, il y a trente ou quarante ans, d'une grande popularité: c'est *la Nymphe du Danube* (Donauweib chen), opéra féerie en plusieurs parties. La première a été jouée et accueillie comme autrefois, *con amore*. M. Wicke est un excellent *Larifari*, espèce de Sancho Pança, et Mlle Hœfer peut rivaliser avec toutes les nymphes du Danube qui aient jamais paru sur un théâtre de Hambourg.

*** *Anvers*.—20 février. *Le Vol d'Andorre* vient d'obtenir ici un magnifique succès; quelques jours auparavant, une représentation de *Charles VI* avait produit un effet extraordinaire: le quatuor sans accompagnement avait été redemandé.

— Dans un concert donné par M. Jos. Grégoir, professseur de musique, connu par diverses compositions, on a entendu une nouvelle œuvre de son frère, M. Edouard Grégoir, membre de l'Académie de Sainte-Cécile à Rome, etc. Cette partition, intitulée *le Déluge*, a obtenu un succès éclatant: tous les journaux de cette ville en parlent avec les plus grands éloges, et prétendent que cette œuvre suffirait pour faire une réputation européenne au jeune compositeur. Les paroles sont de M. Schœnen, de Bruxelles.

*** *Nouvelle-Orléans*.—Mme Berton, femme d'un des petits-fils du célèbre compositeur de ce nom, a débuté dans *les Mousquetaires de la Reine*. Sa voix a de la puissance et de l'étendue. Léon Fleury, le ténor léger, a été fort bien accueilli; le baryton Corradi, le ténor Duluc, et Mme Fleury-Jolly, ont rendu d'une manière délicieuse *la Favorite* et *la Reine de Chypre*.

*** *Copenhague*.—Un opéra nouveau: *le Mariage au lac de Côme*, par M. Glaeser, maître de chapelle de la cour, a eu plusieurs représentations fort suivies. Le texte est du célèbre conteur, Andersen.

⁂ Le Jardin-d'Hiver donnera, demain dimanche, un grand festival de jour, dans lequel se feront entendre Mme Casimir, la brillante cantatrice de l'Opéra-Comique, MM. Ponchard, Géraldy, Hermann Léon, M. et Mme Iweins, Soler, le jeune Pietro-Pazetti et les fanfares de Fessy. Cette belle fête musicale sera terminée par la nouvelle scène comique : *Un provincial à Paris*, exécutée pour la première fois par Neuville, ce désopilant cocorico de *la Poule aux œufs d'or*.

Gérant, Ernest DESCHAMPS.

MEUBLES. EXPOSITION publique par des ouvriers ébénistes. Prix fixe, rue Saint-Honoré, 290, près St-Roch. On expédie en province et à l'étranger.

TROUPENAS et Cie, 40, rue Vivienne,
BRANDUS et Cie, 87, rue Richelieu,
ÉDITEURS.

EN VENTE AUJOURD'HUI :

QUADRILLE — VALSE — POLKA

SUR LE

VIOLON DU DIABLE,

PAR MUSARD.

CHEZ BONOLDI FRÈRES, ANCIENNE MAISON PACCINI,
BOULEVARD DES ITALIENS, 11.

DEUX ROMANCES

L'HIRONDELLE

ET LE

MOULIN DE MILLY,

Musique de M. F. BONOLDI,

Paroles de M. A. LAMARTINE.

(Extrait de ses *Confidences*.)

Chez les mêmes Éditeurs :

***Deux Quadrilles*, par MUSARD, *Valse*, par MARCAILHOU,**
***Polka*, par PASDELOUP, *Redowa*, par FESSY,**

SUR LE

VAL D'ANDORRE.

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

Rue Richelieu, 87 (ancien 97).

MUSIQUE DE VIOLON.

avec accompagnement de piano.

	fr.	c.
Artot, op. 19. Grande Fantaisie sur *Robert-le-Diable*	9	»
Armingaud, op. 8. Fantaisie sur *l'Absence*, de David	9	»
Ernst, op. 20. Variations sur *le Pirate*	9	»
—— op. 21. *Rondo* scherzo à la Papageno	9	»
Ghys, op. 36. *Le Mouvement perpétuel*	9	»
—— op. 37. *Triste Pensée et Délire*	7	50
Ghys et Paganini. *Le Carnaval de Venise*, précédé d'un Adagio appassionato	7	50
Guichard, op. 11. *Souvenir de la Charente*, fantaisie	9	»
Panofka. op. 56. Grand *Rondeau de concert*	9	»
—— 57. Fantaisie sur *les Mousquetaires de la Reine*	7	50
Vieuxtemps. Variations brillantes sur des motifs du *Pirate*	7	50
—— op. 19. *Le Carnaval de Venise*	9	»
—— op. 6. Fantaisie de concert sur des motifs de *la Favorite*	7	50

PIANO ET VIOLON.

Brisson et Guichard, op. 14. Duo sur *les Mousquetaires de la Reine*	10	»
—— op. 15. Grand Duo sur *la Favorite*	10	»
Bénédict et Panofka, Sérénade et Boléro	9	»
Louis, op. 165 19e Sérénade sur *les Mousquetaires de la Reine*	9	»
Louis. op. 168. 20e Sérénade sur *Marie-Thérèse*	9	»
Thalberg et Bériot. op. 43. Grand Duo sur *les Huguenots*	10	»
Thalberg et Panofka. Mélodies styriennes	10	»
Wolff et Bériot, op. 30. Souvenir de *Robert-le-Diable*	10	»

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 9. 4 Mars 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg.	Bellizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merie.
Amsterdam.	Theune et Cie.
Stockholm.	Hirsch.
Berlin.	Bote et Bock, 22, Jæger-Str.
—	Schlesinger, 34, Linden.
Vienne.	Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an.	24 fr.
Départements.	30
Etranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De l'opéra en Europe (5e article), par **Léon Kreutzer.** — Silves musicales, par **Henri Blanchard.** — Défi. — Revue critique : *Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues*, par **A. de la Fage.** — Nouvelles. — Annonces.

DE L'OPÉRA EN EUROPE *.

CHAPITRE VII.

De l'Oratorio en Italie au dix-septième siècle.

L'origine de l'oratorio, comme du reste à peu près toutes les origines, se perd dans une obscurité où les plus habiles ne marchent qu'à tâtons. Apostolo Zeno prétend que la première représentation dramatique qui eut lieu en Italie fut celle d'une comédie spirituelle, jouée à Padoue en 1243 ou 44. A Rome, en 1264, s'organise la compagnie *del Gonfalone*, qui représentait dans les églises des sujets sacrés et principalement les scènes de la Passion. Du reste, cette fondation avait eu lieu plutôt en vue d'une idée sainte que dans un but de distraction et de plaisir. Par ces représentations, on pensait rendre plus vifs et plus saisissants à l'esprit des fidèles les divers actes de la vie et de la mort du Seigneur. Je ne serais même pas surpris que, par un contraste étrange, plusieurs de ces acteurs improvisés, qui le matin avaient joué sur un théâtre le personnage de Pierre ou de Judas, le lendemain, portant la robe des pénitents bleus, n'eussent enseveli de leurs propres mains le corps d'un supplicié. Comme la musique ne remplissait aucun rôle important dans ces pièces, non plus que dans les autres ouvrages de ce genre représentés à la même époque en France et en Angleterre, je n'aurai pas à m'en occuper. Le premier oratorio où la musique est introduite, l'*Anima ed il Corpo*, remonte à l'année 1600, année qui vit naître également *l'Euridice* de Peri dont j'ai déjà parlé. Il est de la composition d'Emilio del Cavaliere, qui partage avec Peri, Caccini et Monteverde, l'honneur d'avoir inventé le récitatif. On voit, dans une préface adressée par l'auteur au cardinal Aldobrandini, que l'exécution de cet ouvrage eut lieu à Rome à l'église de la Valicella, où l'on avait élevé un théâtre. Cet oratorio n'était pas seulement chanté, on y avait joint aussi la mise en scène, des décorations et la danse. Emilio del Cavaliere, qui, au surplus, avait le goût des préfaces, nous fait connaître à quel degré de barbarie en était encore resté l'art dramatique (car l'oratorio l'*Anima ed il Corpo* n'est rien autre chose qu'un drame musical), trois cents ans après le Dante et Pétrarque. Il s'adresse aux chanteurs, aux exécutants, aux comparses, et leur explique ses intentions dans la petite note qu'on va lire :

« Lorsque le rideau se lève, deux jeunes gens qui doivent réciter le prologue paraissent sur le théâtre. Lorsqu'ils ont achevé, entre en scène l'un des personnages de cette moralité, *le Temps*, auquel la note du ton est donnée par les musiciens placés derrière la scène.

Le Plaisir, autre personnage allégorique, avec deux compagnons, ont des instruments à la main, dont ils jouent en chantant, et ils exécutent les ritournelles.

» *Le Corps*, lorsque ces mots sont prononcés : *Si che dormai alma mia*, doit jeter ses ornements, son collier d'or et les plumes qui ornent son chapeau

» *Le Monde* et *la Vie humaine* doivent être particulièrement très-richement vêtus, et, lorsqu'ils sont dépouillés de leurs ornements, ils doivent paraître pauvres et misérables, et ressembler à des corps privés de vie.

» La représentation se terminera avec ou sans ballet ; s'il n'y a pas de ballet, le chœur sera doublé dans toutes ses parties vocales et instrumentales. Le chant commençant ainsi : *Chiostri altissimi e stellati*, sera accompagné par une danse modeste et grave. Pendant les ritournelles, les principaux danseurs exécuteront un ballet, *saltato con capriole*, orné d'entrechats sans accompagnement vocal, et ainsi les danseurs pourront varier leurs danses, usant de la *gaillarda* (1) ou du *canario*, quelquefois de la *courante*, ce qui est très-important pendant les ritournelles. »

On s'étonnera de voir la danse ayant ses entrées dans une église. Mais il faut bien penser qu'elle n'était pas alors ce qu'elle est devenue depuis : nos Carlotta Grisi, nos Elssler, nos Cerrito, figureraient fort mal, ou peut-être trop bien dans le temple, et contre le développement de leurs charmes la solennité du sujet aurait sans doute quelque peine à lutter. La danse, au XVIe siècle, était plus modeste que la nôtre. Les gravures du temps nous représentent les seigneurs vêtus d'un costume qui ne nous laisse pas supposer que dans leurs allures et leurs gestes les règles de la convenance la plus parfaite ne fussent pas observées. Les dames, emprisonnées dans de lourdes robes de brocard à queue traînante, longues de trois pieds, avec leurs fraises empesées et les citadelles dorées et enrubannées qu'elles portaient sur leurs têtes, ne pouvaient se livrer à ces excentricités chorégraphiques, si à la mode de notre temps. Toute la vigueur et la souplesse de nos sylphides ne parviendraient pas à soulever un pareil attirail. D'ailleurs, elles préféreront toujours une gaze légère, amie officieuse et prompte à s'envoler au moindre appel, à ce lourd vêtement, tuteur rigide, qui ne permettait pas même à la plus jolie jambe du monde de se révéler au spectateur (2).

* Voir les numéros 5, 6, 7 et 8 de ce journal.

(1) *Gaillarda*, sorte de danse antique suivant la coutume lombarde. *Canario*, air et sorte de danse que l'on peut accompagner avec la voix, et dont l'air et le mouvement sont exprimés par le bruit que l'on fait avec les pieds.

(2) La danse n'était pas à cette époque un art spécial. Outre la danse pro-

Carissimi et Stradella sont deux compositeurs de musique sacrée, très-renommés de la fin du XVIIe siècle. Malheureusement, leurs ouvrages sont perdus pour nous en partie. Le nombre des œuvres de musique s'étant considérablement accru, on ne prenait plus la peine de les graver; on en faisait tirer seulement quelques copies déposées dans les nombreuses bibliothèques d'Italie, qui, on le sait, ne lâchent pas aisément leur proie : bibliothèques ressemblant mieux à un sérail fermé à l'œil du voyageur qu'à une institution serviable et utile, qui lui donne l'occasion de puiser aux meilleures sources des documents précieux. L'abbé Santini, si connu des artistes, qui ont fait le voyage de Rome, doit posséder sans doute quelques manuscrits de ces maîtres célèbres. J'ai toujours regretté, dans le peu de temps que j'ai passé à Rome, de ne pas avoir consulté cette collection d'auteurs anciens, unique dans son genre, entièrement copiée de la main du vénérable érudit, et la plus correcte de toutes. Je suis convaincu que M. l'abbé Santini, avec cette bienveillance à laquelle je suis heureux de pouvoir rendre hommage, m'aurait permis d'interroger tous ces vieux maîtres, et peut-être mon opinion, à moi profane, se serait-elle modifiée en lisant leurs ouvrages complets, au lieu des fragments si inexacts que nous possédons.

Notre bibliothèque du Conservatoire, qu'on devrait encourager d'urgence avant de songer à toute autre amélioration musicale, ne possède qu'un très-petit nombre d'ouvrages de Carissimi, deux ou trois recueils de motets, et c'est tout. On y remarque quelques pièces bouffes : *la Guerre des Cyclopes, le Testament d'un âne, la Barbe des Capucins*, où l'auteur montre plus de hardiesse et de fantaisie que dans des œuvres qui, sans doute, avaient à ses yeux une plus grande importance. La fausse idée que se faisaient les anciens maîtres de la dignité et de la sévérité de l'art ne leur permettait pas de donner carrière à leur imagination, dès qu'ils traitaient des sujets religieux ; ils réservaient leur audace pour des œuvres plus légères. C'est ainsi que S. Bach lui-même, qui ne s'écarte presque jamais des cinq modulations satellites de chaque ton, dans certaines œuvres de piano, *la Fantaisie chromatique*, par exemple, nous étonne par les transitions les plus hardies, les plus inattendues. Du reste, le reproche d'avoir trop sacrifié à la dignité de l'art, bon nombre de nos compositeurs modernes se sont mis en mesure de ne pas se le faire adresser.

prement dite, elle comprenait encore l'escrime, l'équitation, l'art de bien vivre, c'est-à-dire de se conduire convenablement dans le monde. Ceci peut expliquer jusqu'à un certain point la haute faveur dont jouirent en Europe les *maîtres de ballets* du XVIIe siècle. Celui de tous qui fit la plus extraordinaire fortune est Pompeo Diobono. Maître de danse à la cour de Savoie en 1554, il quitte ce poste *important* pour venir enseigner son art en France. Appelé à la cour de Henri II, son influence devient telle qu'il est nommé (fait unique dans les annales chorégraphiques) *gouverneur* du second fils du roi, Charles, duc d'Orléans, qui, plus tard, fut Charles IX. Ce n'est pas un si doux, un si paisible gouverneur qui dut enseigner à son royal élève des doctrines cruelles, et, sans doute, il ne fut pas le conseiller d'un terrible acte politique dont l'histoire a injustement laissé à Charles IX toute la responsabilité. Le biographe de Diobono (Negri, qui lui succéda à la cour de Savoie) assure que la faveur dont il jouissait allait toujours en grandissant, et que probablement il serait devenu premier ministre, si la mort prématurée du jeune roi ne fût venue mettre un terme à ses projets ambitieux. Negri, son élève, eut en partage une fortune à peu près pareille. Ses ballets, ses mascarades faisaient les délices de toute l'Italie; en faire partie était la plus haute marque de faveur que les souverains accordassent aux seigneurs les plus illustres et aux dames les plus belles de la cour. Aussi, dans le volumineux et curieux travail qu'il a dédié à Philippe III, roi d'Espagne, Negri a-t il le soin de citer tous les personnages à qui échut une distinction si flatteuse, « à cette fin de faire passer à la postérité le nom des meilleurs danseurs de son temps. » Cette gravité et cette noblesse, la danse italienne ne les conserva pas longtemps. Pulcinella et Scarramuzza exerçaient déjà leurs jambes, et quelques cabrioles les mirent en possession de la scène. Je me rappelle qu'à l'âge de huit ans, très-versé, de par les férules de mon professeur, dans l'histoire des rois de la première race, et l'esprit également imbu des comédies de Florian qui faisaient mes délices, *le premier ouvrage littéraire* que je composai fut une tragédie, dans laquelle Clovis, roi de France, avait Arlequin pour confident. Ce ne serait pas pour moi une petite gloire d'avoir servi de précurseur à l'illustre Gœthe, de lui avoir inspiré ces incroyables scènes où figurent à la fois Polichinelle, Ménélas et l'empereur d'Allemagne, si l'Italie n'avait inventé ce genre nouveau bien longtemps avant moi. A la fin du XVIe siècle, dans les opéras les plus sérieux, des personnages bouffes, *parti buffe*, venaient, à la façon des *clowns* de Shakspeare et avec force gambades, distraire et égayer les spectateurs. C'est aux personnages grotesques des parades italiennes, transformés en danseurs, que fut confiée cette importante mission. Pulcinella, Arlechino, Scaramuzza, il Dottore, Narcisin, ne se trouvaient pas déplacés dans la compagnie de Thésée, de César et de Charlemagne. En général, cependant, ils paraissaient de préférence dans les intermèdes et ne sortaient jamais du caractère traditionnel que l'imagination italienne leur a donné. Polichinelle est querelleur, malfaisant et sournois. A l'en croire, sa conduite est blanche comme son habit, mais au fond son âme est plus noire que son masque. Polichinelle n'est pas bon chrétien. S'il reçoit un soufflet, soyez sûr qu'il ne tendra pas l'autre joue, mais qu'il cherchera l'occasion d'en rendre deux à son adversaire. Arlequin est leste, railleur et gourmand; il semble s'être donné pour mission de tourmenter le docteur, de boire son vin et de lui enlever sa fille. Narcisin, Allemand d'origine, a disparu de la scène; son rôle consistait à s'affubler d'un énorme chapeau de paille de neuf pieds de tour, de se fabriquer deux yeux et un nez postiches, au moyen d'une écorce d'orange coupée en deux et d'un morceau de coloquinte. Ainsi accoutré, il dansait des pas qui le disputaient en excentricité à son costume. A voir s'avancer Scaramouche, avec son air sérieux, son costume noir, sa tenue sévère, on le prendrait pour un digne homme. Erreur. Il va prendre soin de vous désabuser. Sans conscience et sans vergogne, il n'est pas de jonglerie que pour l'amusement du public on ne lui ait vu faire. Voici l'un de ses tours qui lui valait autrefois autant d'applaudissements que d'écus. Scaramouche s'avance portant deux paniers vides garnis de leur couvercle. Il les place tous deux sur le devant de la scène, l'un à droite, l'autre à gauche. Bientôt l'un des paniers s'agite, et il en sort un Scaramouche tout semblable au premier. Comme la bravoure n'est pas dans les habitudes du personnage, les deux Scaramouche cherchent à se fuir l'un l'autre avec force gambades divertissantes. Le second panier s'ébranle à son tour, et un troisième Scaramouche apparaît, tout aussi effrayé que ses deux Sosies. A la fin, ils se reconnaissent pour des braves de la même trempe et finissent par se rejoindre dans une danse bouffonne, dont le caractère principal n'est pas la décence et la modestie. Du reste, chacun de nos personnages s'est marié par inclination. En épousant Simone, Polichinelle a rencontré une femme à peu près aussi méchante que lui; les plaisantes moitiés de Scaramouche, de Narcisin, d'Arlequin, du docteur, portent un costume presque semblable à celui de leurs maris, et dansent avec les mêmes gestes. Ces pas de deux servaient, comme on l'a vu, à délasser le spectateur, pendant les entr'actes des opéras sérieux. Ce genre bâtard fut longtemps de mode en France; mais, au moins, ne fut-il admis que dans des pièces comiques, et souvent même les scènes bouffonnes étaient liées par quelque point au sujet, comme dans le *Bourgeois gentilhomme* et *le Malade imaginaire*. Le goût s'épurant, Polichinelle, le docteur, Narcisin, Arlequin, Scaramouche lui-même, le plus pervers incontestablement de la troupe, reçurent leur congé définitif, avec défense expresse de reparaître sur nos théâtres. On dit pourtant que Scaramouche est assez habile pour éluder la défense, et qu'alors il inspire de son esprit les chanteurs et l'orchestre, et leur souffle ses plus étranges bouffonneries. Lorsque, au milieu d'un chant sublime, Desdemone lance jusqu'aux frises ces roulades fameuses, véritables fusées musicales qui retombent comme une pluie de notes importunes, quel est ce fantôme bouffon dont la figure cachée par un masque noir sort en grimaçant du trou du souffleur? Scaramouche. Lorsqu'à la plainte touchante d'Edgard succède un air trivial et vieillot, interprété par l'orchestre, qui voyons-nous encore apparaître? Scaramouche. Lorsque ce cruel unisson, entonné par deux basses-tailles et une trompette, éclate au troisième acte des *Puritains*, unisson, digne des trompes du Mardi-Gras, quel est donc cet éternel moqueur qui vient ainsi ricaner devant le public? Scaramouche, encore Scaramouche, toujours Scaramouche. O bouffon éternel, quand donc l'Italie trouvera-t-elle un magicien assez habile pour t'enfermer à tout jamais dans ses liens enchantés? Ce pauvre Trilby, le follet mignon, symbole de la grâce, de l'élégance, de la délicatesse, emprisonné depuis longtemps par de fanatiques exorcistes dans le creux d'un vieux chêne, n'était pas coupable comme toi!

Ce qu'il reste des œuvres de Stradella (1) se borne également à bien peu de chose. Nous voyons cependant que son style, sans être plus dramatique, était néanmoins beaucoup plus élégant que celui de ses contemporains. La malheureuse destinée de Stradella a jeté sur sa gloire une teinte de douce mélancolie. A Venise, il donnait des leçons de chant à une jeune Romaine nommée Hortensia, de famille noble, mais qui, séduite par un seigneur vénitien, vivait avec lui comme sa maîtresse. Les cantilènes italiennes sont bien perfides, je vous en avertis, lecteur, avec leur accent voluptueux et ces charmants mots : *mio ben, idolo mio, anima mia*, lorsqu'ils voltigent sur des lèvres rosées. Bref, vous avez déjà compris qu'Abailard ne put résister à la beauté d'Héloïse.

On raconte qu'au moyen-âge, des chevaliers attaquaient une forteresse imprenable; survint un ménestrel fameux qui consentit à les aider dans leur entreprise. Il s'approcha tout près des murailles, jouant ses plus beaux airs et chantant de sa plus belle voix. Les pierres qui, depuis Orphée et Amphion, passent pour ne pas manquer d'instinct musical, l'écoutaient avec ravissement. Cependant, peu à peu le ménestrel s'éloignait des murailles, toujours jouant et chantant; déjà les sons affaiblis par la distance n'arrivaient plus que comme un murmure confus, lorsque la forteresse entière s'écroula, et que les pierres désunies, pour suivre le ménestrel fallacieux, se mirent à voler par les airs. On ne dit pas si l'une de ces admiratrices trop empressée ne l'aura pas fait repentir de sa témérité. Comme le cœur d'Hortensia n'était pas une forteresse armée en guerre, il n'est donc pas étonnant que de son côté, elle ait cédé aux charmes de l'admirable voix de Stradella, et je crois qu'il ne fut pas long à venir le jour où elle laissa tomber le livre, et put dire comme Francesca :

Quel giorno più non vi leggemmo avante.

Or, La Fontaine l'a dit, l'œil de l'amant est encore plus perçant que l'œil du maître; quelle pénétration n'aura donc pas le regard d'un amant jaloux et, de plus, vénitien? L'intrigue fut bientôt découverte, et les amants forcés de prendre la fuite. Le Vénitien ne tarda pas à retrouver leurs traces. Stradella chantait à l'église de Saint-Jean-de-Latran, dans un oratorio de sa composition; deux assassins, soldés par son rival, pénétrèrent dans l'église, avec le dessein de l'assassiner. La beauté et la pureté de la voix du compositeur firent sur leur nature sauvage une impression si profonde, qu'ils renoncèrent à leur projet, et, l'accostant après l'office, lui révélèrent dans quelle intention ils étaient venus à Rome, lui conseillant de nouveau la fuite. L'amant et sa maîtresse partent aussitôt pour Turin. La duchesse de Savoie, pour éviter une catastrophe, fait entrer la dame dans un couvent, et retient Stradella en qualité de maître de chapelle. L'infortuné compositeur se croyait à l'abri du danger, lorsqu'un jour deux assassins le blessent dangereusement et se réfugient, inviolable asile, dans le palais de l'ambassadeur de France. Stradella guérit de ses blessures, mais l'ambassadeur, M. de Villars, par une condescendance fatale, laissa fuir les assassins. Quelques mois après, Stradella mourait de deux coups de poignard reçus dans le cœur.

L'amour d'Hortensia a plus fait pour la gloire de Stradella que ses ouvrages. Dans la pensée des hommes, l'affection d'une belle femme semble être la consécration suprême du talent, consécration bien plus réelle que toutes les discussions des critiques. Serait-ce beaucoup s'avancer de prétendre que l'amour de la Fornarina est pour quelque chose dans la gloire de Raphaël? Le temps a effacé quelques détails peu poétiques dont la renommée envieuse a entouré la mort du grand peintre; aujourd'hui les noms de Raphaël et de la Fornarina, dans notre esprit, s'unissent en un accord harmonieux; on ne se rappelle de l'un que son génie, de l'autre, que sa beauté.

(1) Nous joignons à ce numéro un fragment de l'oratorio l'*Anima ed il Corpo*, d'Emilio del Cavaliere, ainsi qu'un duetto extrait de l'oratorio de *San Giovanni Batista*, par Stradella. Ce morceau me semble d'un style excellent et peut faire apprécier la manière grave et noble du compositeur.

Qu'on me pardonne de terminer par cette réflexion profane ce chapitre de l'oratorio, qui eût dû être si grave. Au surplus, bientôt se présentera l'occasion d'apprécier sérieusement un des plus beaux genres dont l'art musical ait le droit de s'enorgueillir. Le sceptre de l'oratorio cessera d'appartenir à la muse italienne, qui va diminuer d'importance. Bientôt une muse plus grave et plus noble occupera son trône; bientôt S. Bach, le plus grand de tous les compositeurs de musique sacrée depuis Palestrina, fera retentir l'Allemagne tout entière de son nom!

(*La suite au prochain numéro.*) LÉON KREUTZER.

SILVES MUSICALES.

Mlle Mattmann.—M. Cuvillon et Mlle de Reiset.—Mme et Mlle Uccelli.—Mlle Charlotte de Malleville.

Le critique littéraire est plus heureux que l'analyseur des productions musicales, car il peut appuyer ses observations de citations prises dans l'ouvrage qui lui est soumis, et faire ainsi apprécier la justesse de ses critiques ou de ses éloges. Les citations en texte musical sont plus difficiles à donner, typographiquement parlant. Cet inconvénient est peu de chose, ou n'en est point un pour les littérateurs qui font de la critique musicale, sans trop connaître la matière qu'ils traitent, et le nombre en est grand.

Il faut bien reconnaître aussi que les mots trop techniques d'un art rendent l'analyse des choses de cet art sèche, parfois obscure, et qu'en définitive on doit écrire pour la généralité des lecteurs; mais on conçoit que ces lecteurs ont plus de confiance quand ils savent d'avance que celui qui leur parle, possède une oreille, une main, exercées dans l'art d'écouter, d'écrire ou d'exécuter la musique. La belle forme littéraire, au reste, et la pureté, la poésie du style musical se prêtent un mutuel secours; ainsi dans une œuvre inspirée, écrite pour l'orchestre ou même pour instrument seul, et qui, par conséquent, n'accuse pas un sens clair, positif par les paroles ou le poëme que le compositeur s'est chargé d'interpréter, on apprécie l'ouvrage selon les sensations qu'il procure, et on le juge comme ces tableaux excessivement poussés au noir de nous ne savons plus quel peintre allemand dans lesquels chacun peut voir ce qui lui plaît. De là la naissance du romantisme en musique; et voilà ce qui fait sentir la nécessité de la méthode, de l'unité de la pensée dans toute œuvre musicale.

Ces choses nous venaient en la pensée en écoutant Mlle Mattmann, la virtuose exceptionnelle parmi les pianistes, qui cherche et trouve toujours à rendre le son expressif sur le piano, chose si difficile et si rare. Elle disait le premier morceau et le finale de la sonate en *ut* dièze mineur de Beethoven, œuvre 27, et par conséquent de la première manière de ce compositeur, dans laquelle brille au plus haut point la logique unie au plus profond sentiment musical. Certes, c'est en écoutant cela, interprété ainsi, qu'on voit qu'il y a cohésion, union intime entre les belles choses littéraires et musicales. Nous venions de lire *Jacques* de Georges Sand, et ce bel *andante* et ce finale nous répétaient ce que nous venions d'éprouver à cette lecture. Jacques, cet homme faible et fort tout à la fois comme l'Alceste de Molière, a pris son parti sur la faiblesse de Fernande, de cette femme qu'il aime plus que la vie, et qu'il voit sur le chemin de l'infidélité; il marche au suicide, lui, mais au suicide mystérieux, solitaire, à une mort volontaire, mais qu'on croira accidentelle, car il se laissera tomber dans un précipice.

L'*andante* et le finale de l'œuvre 27 de Beethoven traduit admirablement tous les sentiments de ce cœur contristé, navré. Pour peu que, par un de ces tristes caprices dont on est parfois saisi dans la vie, vous vouliez sentir errer votre pensée en des impressions profondément empreintes de cette mélancolie inguérissable qui suit toujours les illusions évanouies, priez, après avoir lu la belle et noble lettre de Jacques à son ami, priez Mlle Mattmann de vous dire, de vous chanter de ses deux mains si poétiques la belle sonate en *ut* dièze mineur de

Beethoven, et vous serez profondément impressionné par cette élégie du désenchantement, par cette sombre *nuit* d'Yonrg, cette rêverie aux bords de précipices qui n'offrent que l'aspect de tombes attendant leur proie; par les angoisses d'un désespoir tranquille en apparence, par cette préface de la mort.

Il nous souvient d'avoir déjà tracé quelque part un tableau esthétique provoqué par l'audition de cet *andante* suivi du finale, comme ils peuvent en provoquer cent autres pour peu qu'on se sente une âme poétique et musicale, double faculté que l'on peut appeler à la rigueur un sixième sens. Dire après cela que, dans cette séance de bonne musique donnée par Mlle Mattmann et chez elle, M. Lebouc a joué un *andante* de Mozart pour le violoncelle en homme qui comprend bien l'auteur; que M. Maurin, le jeune et habile violoniste, a exécuté avec sa verve habituelle un trio du même auteur, cela ne surprendra personne. Dire enfin que Mlle Elodie Vallet, jeune cantatrice inexpérimentée, mais douée d'une bonne voix, a chanté entre autres jolies mélodies *le Fil de la Vierge* par M. Scudo, et l'air de la *Muette* de M. Auber : *Je sens battre mon cœur, de plaisir, de bonheur*, et qu'elle aurait pu ajouter : *et de frayeur*, c'est proclamer une vérité qui n'a rien d'inquiétant pour l'avenir de la République et celui de cette jeune artiste, du moins à ce que nous pensons.

— Il est doux pour un critique, quoi qu'on en dise, de ne pas quitter la voie de l'éloge, bien qu'il soit plus facile et plus piquant et plus amusant de formuler le blâme que la louange; mais comment ne pas reconnaître que M. Cuvillon a dit, d'un excellent style de violoniste, dans une matinée musicale qu'il a donnée chez lui dimanche passé, un quatuor de Mozart, la grande sonate de Beethoven dédiée à Kreutzer, pour piano et violon, avec Mlle Joséphine Martin, et un air varié, morceaux de styles si divers dans lesquels il s'est fait constamment applaudir?

M. Laget a chanté avec une bonne expression dramatique l'air de basse du gouverneur dans le *Comte Ory*, et les couplets du vieux sorcier du *Val d'Andorre*. M. Lamazou a dit de sa voix fraîche et flatteuse qu'on désirerait un peu plus passionnée la cavatine, de l'opéra de *Jérusalem*; il a dit aussi une de ses jolies chansons béarnaises pour laquelle Mlle Joséphine Martin a écrit un accompagnement de piano suivi d'une charmante ritournelle finale. Ce qui, pour nous et le cercle de bons amateurs qui se trouvaient là, a distingué cette séance des matinées musicales ordinaires, c'est l'audition d'un fort joli, disons le mot plus exact, d'un excellent trio pour piano, violon et violoncelle délicieusement exécuté par MM. Cuvillon, Lebouc et l'auteur, Mlle de Reiset, jeune compositeur amateur, qui s'est révélée artiste par cet œuvre remarquable. Cela est frais, nouveau, inspiré et très suffisamment écrit, autant qu'on en peut juger à l'audition. Cela n'a rien de la sécheresse classique, non plus que de la divagation romantique. Il y a dans ce trio de la chaleur, de la verve, une sorte de vigueur masculine qui n'exclut pas la grâce, la mélodie; il y règne un effet dramatique, notamment dans une sérénade en boléro, pleine de vivacité, d'entrain, et tout empreinte de cette couleur locale qui vous transporte en Espagne, et vous fait rêver de ces chants, de ces scènes d'amour mystérieux sous les balcons, comme en jouaient autrefois les galants espagnols de la vieille Ibérie. Les terminaisons de plusieurs de ses phrases mélodiques contribuent encore à donner au style de Mlle Reiset cette couleur rétrospective qui est un charme de plus dans sa musique. Si l'on ajoute à cela qu'élève de Mme Damoreau pour le chant, elle dit d'un style vocal aussi pur qu'élégant de charmantes étincelles musicales de sa composition, d'une piquante originalité, on conviendra qu'une virtuose de cette force est comme privilégiée du ciel, et que son sort serait des plus heureux, si elle ne courait un véritable danger... celui d'être exposée à trop savourer l'ambroisie de la louange, ce qui l'arrêtera peut-être, comme tant d'autres, à moitié chemin de la célébrité.

— Dans une soirée musicale donnée mardi dernier dans la salle de M. Sax, par Mme et Mlle Uccelli, l'une et l'autre se sont montrées comme toujours compositeur et cantatrice agréables, ainsi que Mme Allard-Blin, qui fait de grands frais de sourires, de regards engageants, de cet esprit dramatique qui a l'air de douter de l'intelligence de l'auditoire, pour chanter de la petite musique, dont elle tire tout le parti possible par son excellente prononciation et de fort jolis yeux. *La Dernière Marquise* est une petite chansonnette qui exhale un parfum d'actualité et qu'elle dit très-spirituellement. Sainte-Foy, de l'Opéra-Comique, nous a raconté aussi les amours d'une autre vieille marquise pour son Azor, son Bichon, dans une de ces nombreuses chansonnettes qu'il dit toujours en excellent *buffo cantante*; et ensuite, *il signor* Ronconi est venu nous soupirer l'air mélancolique de *la Gemma di Vergy* de ce pauvre Donizetti. Le chanteur *eroico e comico* tout à la fois nous a dit cette belle mélodie de sa voix puissante et de sa méthode magistrale, de façon à se faire généralement applaudir.

Nous féliciterions volontiers M. Emile Decombes, jeune pianiste d'avenir, comme on dit, pour la chaleur qu'il a mise dans l'exécution du *Concert-Stuck* de Weber, s'il n'avait eu la malencontreuse idée de se faire accompagner par un second piano. Il résultait de cette similitude de sonorité une confuse monotonie de sons, qu'un *pianistomane* seul pouvait trouver agéable.

La Vision de sainte Cécile, mélodie avec accompagnement de violoncelle obligé, chantée par Mlle Laure-Henry et accompagnée par l'auteur, M. Charles Lebouc, a été justement applaudie pour le style de la composition, la manière dont il a été interprété par la cantatrice et la suave exécution de l'accompagnateur.

— Mlle Charlotte de Malleville vient de faire son entrée dans le monde musical d'une manière toute artistique en donnant une séance de musique dans la salle de M. Sax. Cette jeune virtuose n'est pas pianiste comme tout le monde, car qui est-ce qui ne joue pas du piano maintenant? Elle attaque le son avec vigueur et sait le nuancer. Dans cette qualité est tout le secret de faire écouter cet instrument sur lequel l'harmonie est confuse et dont la sonorité engendre la monotonie par l'absence du *piano* et du *forte* énergiquement accentués dans la mélodie; cet instrument qu'à son origine on semble avoir nommé, contradictoirement et comme par dérision, FORTE-PIANO. Au reste, comme le principe de l'âme musicale n'est pas dans l'instrument, mais bien dans le système physiologique de celui qui l'interroge et le fait parler, et comme le piano est, de tous les instruments portatifs, celui qui résume le mieux sinon l'effet, du moins l'esprit de l'orchestre, les compositeurs et les virtuoses l'ont choisi comme interprète de leurs inspirations : aussi peut-on juger de l'esprit, du caractère, du plus ou moins de distinction, du degré de sensibilité de celui ou de celle qui fait œuvre de ses dix doigts en public sur le clavier du piano. Lavater n'a pas abordé cette partie de la physiognomonie sur laquelle nous reviendrons et qui peut offrir bien des aperçus piquants. Si l'on juge de l'humeur, de la propension de telle ou telle personne à de certaines qualités, à de certains défauts, par l'inspection des lignes faciales, de la forme de la main, de l'oreille, par la coordination des protubérances du crâne, pourquoi le toucher, ce sens exquis de l'organisme humain, ne révélerait-il pas les penchants, les goûts de ceux qui parlent ainsi sur l'ivoire et l'ébène inertes à des auditeurs plus ou moins intelligents? Un pianiste peut avoir un toucher fin, délicat, sec, dur, criard, doux, suave, rond, puissant, brillant, noble ou commun, mystérieux ou tapageur, qui dénote de l'ordre, de l'activité ou de la paresse dans les idées, etc., etc. L'observation du toucher fait partie de l'étude des facultés intellectuelles : c'est en quelque sorte une phrénologie musical; elle est le reflet, le complément de la science de Spurzheim et de Gall. D'après ces données générales, on peut être porté à penser que Mlle de Malleville a de l'ordre, de la décision et même de la vigueur dans le caractère; en l'écoutant, en la voyant jouer du piano, on voit que l'exactitude et la force dominent plus en elle que la grâce et l'expression. On a procédé à son éducation musicale au moyen de la musique classique, et l'on a bien fait; mais nous pensons que, par la

vigueur et le *brio* de son toucher, elle est plus propre à l'exécution de la musique moderne, sans préjuger ici du plus ou moins de mérite de l'une ou l'autre école. L'*arietta* de Haydn pour piano seul, de ce plastique et spirituel compositeur, a été dite par Mlle de Malleville avec une ampleur de son, une netteté dans le trait, une précision dans les masses harmoniques, qui ont prouvé que cette jeune pianiste a fort peu de choses à apprendre sous le rapport mécanique de l'exécution, et qu'elle n'a plus qu'à rechercher ou attendre la partie de l'art du virtuose qu'on désigne par les mots de poésie, inspiration. La débutante a dit un trio de Beethoven, avec MM. Maurin et Vaslin, un trio de Mozart pour piano, clarinette et alto, avec MM. Givre, Leroy, jeune clarinettiste de talent, et enfin un quintetto de Hummel, de manière à s'attirer des compliments de ces grands maîtres s'ils avaient pu l'entendre, et les applaudissements d'un auditoire distingué qui ne lui ont pas fait défaut.

HENRI BLANCHARD.

DÉFI.

Tout ce qui est curieux, nouveau, hardi, extraordinaire, doit être soigneusement recueilli et noté par ceux qui exercent le métier de chroniqueur et d'annaliste.

Or, écoutez, petits et grands!

Il s'agit d'un *défi* porté *a tous les violons et tous les pianistes* (pourquoi pas tous les pianos?) *pour la puissance et la pureté de son, l'énergie, l'expression*, *le goût et la réunion de tous les genres* (est-ce y compris le genre ennuyeux?).

Et ce défi, d'où vient-il? d'où part-il? de M. Corail, qui annonce un grand concert instrumental, donné sur le violon et le piano, sans que le programme en indique ni le jour ni l'heure.

Du reste le programme entre dans les plus petits détails sur l'ordre et la marche du concert, qui sera divisé en deux parties, et se composera d'une multitude de morceaux exécutés par un seul et unique virtuose, M. Corail.

Plusieurs de ces morceaux sont également de la façon de M. Corail.

Il y aura d'abord une mélodie expressive à la mémoire de Baillot, composée et exécutée par M. Corail.

Puis un thème varié de Baillot, joué par M. Corail.

Ensuite viendront des *divertissements*, *caprices* en coups d'archet nouveaux.

1° Stacato, *sautillé*, *sauté*.
2° Stacato, *sauté en poussant*.
3° Stacato, *le sauteur* à grand archet.
4° Stacato, *infernal*

Nota bene. Après chaque variation, M. Corail fera le tutti sur les quatre cordes à la fois; il terminera par la cavatine de *Lucie*, solo de grande expression, qu'il jouera sur la 2e et la 4e corde.

Le tout sera entremêlé de morceaux de piano, composés par Weber, Dusseck, Bertini, Beethoven, mais toujours exécutés par M. Corail.

Dans la seconde partie du concert, vous aurez, entre autres choses remarquables, un solo religieux de M. Corail, ainsi divisé :

1. Quatrième corde.
2. Troisième et quatrième corde.
3. Trémolo céleste.

Le prix des billets est fixé à 10 fr. pour les stalles, à 5 fr. pour le parquet; et l'on peut s'en procurer tous les jours de 11 heures à 1 heure, rue des Martyrs.

Il est fâcheux, nous le répétons, que M. Corail ait négligé de nous apprendre dans son programme le jour et l'endroit où il donnera son concert.

Mais voici ce qui peut consoler les amateurs :

« En prenant un billet de stalle, ou deux billets de parquet, « une » seule personne aura le droit de se faire jouer, à son choix, un des » morceaux du programme. »

Nous n'avons qu'une seule recommandation à adresser aux amateurs, c'est de vouloir bien s'arranger pour ne pas arriver tous à la fois chez M. Corail, ou pour demander tous le même air, sans quoi il est évident que le virtuose se trouverait dans un seruel embarras.

REVUE CRITIQUE.

Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues ou *Traité théorique et pratique de l'art de construire des orgues*; par M. HAMEL. 3 vol. in-18 et atlas in-4°, chez Roret. — (Deuxième article).

En donnant sa nouvelle édition du livre de Bedos, et en y ajoutant les suppléments nécessaires, M. Hamel devait aussi reprendre certaines matières dans leur origine même, et consolider d'après les véritables indications de la science les fondements parfois peu solides de l'édifice élevé par le savant bénédictin. Il est à regretter, d'après cela, qu'il n'ait pas adopté une autre disposition pour son travail, et qu'au lieu de donner d'abord tout l'ancien ouvrage, puis un volume séparé de supplément, il n'ait pas intercalé les additions et rectifications à leur véritable place; il en résulte que l'on a par le fait deux ouvrages à consulter au lieu d'un. La crainte qu'il dit avoir eue de voir les théories anciennes confondues avec les nouvelles et d'éviter les contradictions, n'est pas fondée; car il était facile de différencier les intercalations, non-seulement par la place qu'on leur aurait donnée, mais encore par le caractère d'imprimerie. D'ailleurs M. Hamel n'a pas hésité en certains cas à modifier le texte même de Bedos. Ainsi le chapitre consacré à la menuiserie est tout différent, et je regrette de n'y pas voir mentionné le grand travail de Rondo sur cette matière, qui est, dans la collection des *Arts et métiers*, un pendant si remarquable de l'art du facteur d'orgues. M. Hamel a également modifié le commencement de la troisième partie, et fait çà et là quelques suppressions, que je suis loin de lui reprocher, car elles n'écartent que des choses inutiles aujourd'hui. On doit aussi le louer d'avoir dans tout l'ouvrage placé la mesure métrique à côté de l'ancienne mesure par pieds, pouces, etc., la présence de toutes deux étant ici de toute nécessité. Il y a peut-être lieu de s'étonner qu'il soit tombé dans une négligence assez commune dans les réimpressions, et qui consiste à n'en point consulter l'*errata* et à reproduire ainsi des fautes corrigées par l'auteur. Cet oubli a été une fois aperçu et corrigé au moyen d'un *carton* au chapitre V de la première partie, page 93, tome I, de la nouvelle édition. On aurait dû en faire aussi pour la même partie, chap. III, p. 26, et à la fin du chap. II, seconde partie, p. 318.

Je passe à ce qui appartient en propre à M. Hamel, mais avant tout je dois dire que peu de personnes étaient plus propres que cet organier-amateur à entreprendre le complément de dom Bedos. Il ne s'en est pas tenu cependant à sa seule expérience et à ses propres lumières, il a consulté de tous côtés et reçu des notes de tous les facteurs qui ont voulu lui en donner. Nous allons voir qu'en dépit de quelques points qu'une saine critique doit contester, il a pleinement répondu à ce que le public avait droit d'attendre de lui.

Il se trompe cependant dès l'abord en disant que *toutes* les grammaires et *tous* les dictionnaires disent que le mot *orgue* est masculin au singulier et féminin au pluriel. Dans les questions de ce genre, jamais *tout* le monde n'est d'accord, et ici l'ancien dictionnaire de l'Académie n'est point d'accord avec le nouveau, ni Richelet avec Furetière. Nous autres musiciens, nous faisons presque tous *orgue* masculin aux deux nombres, et l'on devrait nous imiter, car nous nous exprimons conformément au bon sens, sinon conformément aux habitudes académiques, qui amènent à cet égard une amphibologie. Pour l'éviter, M. Hamel est obligé comme nous de transgresser la loi académique; il ne sera pas damné pour cela.

M. Hamel établit la division de l'orgue en partie *matérielle* et partie *esthétique*. Je regrette qu'à cette occasion il n'ait pas présenté un résumé des opinions émises en ces derniers temps au sujet de l'orgue, et n'ait pas réfuté quelques-unes des absurdités débitées à ce sujet et

qui sont d'autant plus dangereuses qu'elles se mélangent presque toujours avec des idées religieuses ou même mystiques qui ne sont aucunement en cause. Parfois, il est vrai, ces folles idées ne méritent pas même une réfutation et ressemblent à de véritables bouffonneries. N'a-t-on pas vu, par exemple, un enthousiaste influent du moyen âge nous proposer sérieusement de ne construire plus que des orgues pareils à ceux du XIVe siècle?

A coup sûr, celui qui parlait ainsi ne se doutait pas de ce qu'était l'orgue à cette époque; mais je crains que M. Hamel, qui connaît si bien ceux de tous les temps, ne soit pas tout-à-fait exempt de préjugés d'un autre genre. Il semble croire (1) qu'en prenant pour point de départ du perfectionnement des jeux de l'orgue, l'imitation des instruments d'orchestre, on se soit proposé d'imiter l'ensemble de celui-ci. Pas le moins du monde; cette idée n'est celle de personne, et la moindre expérience indique que la chose n'est pas praticable. Sans doute, et M. Hamel est obligé d'en convenir un instant après, l'orgue est, comme il le dit, *presque toujours appelé à* remplacer *un orchestre*; mais il représente un orchestre d'*harmonie*, composé seulement d'instruments à vent et restreint dans de certaines limites. Prétend-on *le faire sortir des limites que la nature lui a tracées*, en lui faisant représenter aussi bien que possible les effets du hautbois, de la flûte, etc.? Non assurément; on s'applique seulement à le rapprocher de ce que l'on imagine de mieux.

Mais que se proposeront donc les organiers quand ils voudront perfectionner les jeux? Où trouveront-ils la pureté et la quantité de son, s'ils ne la cherchent dans les instruments réels dont ils doivent artificiellement reproduire l'effet? Ah! si vous avez à nous offrir quelque chose de supérieur aux instruments à vent tels que nous les entendons, quand ils résonnent entre les mains de nos artistes les plus habiles, hâtez-vous de nous le dire; hâtez-vous de mettre au jour cette découverte d'un idéal destiné sans doute à primer la réalité. L'orgue ne peut alors manquer de devenir par vos soins un instrument bien plus sublime encore qu'il ne l'est aujourd'hui; ne tardez donc pas davantage, divulguez vos secrets, prenez un brevet pour votre découverte. Autrement vous nous autoriseriez à croire que votre répugnance pour l'imitation des instruments arrivés au point de perfection où nous les voyons, n'est qu'une attaque détournée contre le plus habile organier de notre époque. Telle n'est pas sans doute l'intention de M. Hamel, qui, comme tous les musiciens, a salué de ses acclamations l'introduction dans l'orgue des moyens d'expression, seule qualité, dit-il, qui lui manquât jusqu'alors. Or, cette expression, qu'était-ce, sinon l'imitation de ce qui a lieu sans cesse sur tout instrument de musique joué par un artiste éminent?

Croirait-on pourtant qu'il y a eu en ces dernières années des gens capables de poser en principe que *c'est à la monotonie de l'émission de ses sons qu'est dû le caractère particulier de l'orgue*, et qu'on ne saurait lui faire perdre *l'impassibilité de ses affections* sans détruire *sa majesté, qui pour lui, comme pour tout, résulte de l'union, du calme et de la puissance?* M. Hamel a trop de goût et de sens, il connaît trop bien l'instrument dont il parle, pour se laisser éblouir par ce prétentieux et vide verbiage, et il n'a pas de peine à le réfuter. « L'orgue, dit-il, est parvenu successivement au point où il est; chaque siècle est venu lui faire hommage de ses découvertes; le désir de varier ses effets a produit une multitude de jeux. On a cherché à lui faire reproduire les accents de tous les instruments connus; on lui a fait imiter le chant des oiseaux, le rugissement des animaux, la voix de l'homme et même celle des anges; on a mis à sa disposition le bruit des ondes, le roulement du tonnerre et les éclats de la foudre; on lui a donné la force, la puissance et la majesté, et l'on voudrait le priver de la grâce et du sentiment! »

En tête de ses additions, M. Hamel donne une liste *des ouvrages qui traitent de l'orgue*. Il est vraiment inconcevable qu'elle ait paru dans l'état où elle est. Sans être bibliographe, il y a un degré d'exactitude que tout écrivain ne peut négliger. Ici, non-seulement les ouvrages cités sont jetés pêle-mêle et sans apparence d'un ordre quelconque, mais les noms et les titres les plus connus s'y trouvent défigurés ou falsifiés. On y lit XÉRON pour *Héron*; le nom du célèbre critique Mattheson y est écrit en forme de titre: MATTHESOUS, VOLKOMUER, KAPELHNEISTER, comme s'il s'agissait de trois noms d'auteurs, tandis qu'il fallait écrire: MATTHESON. *Der vollkommene Kapellmeister*; on sait en effet, que *Le parfait maître de chapelle* est un des meilleurs ouvrages de ce fécond écrivain. Plus loin, l'on renvoie à l'article *Androgyne* de la grande *Encyclopédie*; or à ce mot, synonyme d'*Hermaphrodite*, il peut bien être question d'*organes*, mais non pas d'*orgues*; c'est sans doute l'article *Androïde* que l'on aura voulu citer, car il y est longuement parlé du *flûteur automate* de Vaucanson, dont le mécanisme a, en effet, quelque rapport avec celui de l'orgue. Ce sont là, dit-on, des fautes d'impression: à la bonne heure; mais convenez qu'elles sont fâcheuses et se sont accumulées bien mal à propos (il s'en faut que j'aie tout cité) dans cette liste d'auteurs et d'ouvrages. La même liste a un autre défaut, c'est d'être fort incomplète. Et je n'adresse pas ce reproche au sujet de pièces sans importance, difficiles à trouver et quelquefois même impossibles à connaître; je parle d'ouvrages fort répandus et souvent cités. Le rédacteur de ce catalogue, où l'on trouve plusieurs indications d'articles de journaux et de dictionnaires, n'est-il pas inexcusable de n'y avoir pas fait entrer des écrivains tels que Mersenne (1) et Salomon de Caus (2), qui, à de certains égards, peuvent être regardés comme les pères de la science dans la facture d'orgues?

(*La suite au prochain numéro.*) Adrien DE LA FAGE.

(1) Tome I, page x.

(1) F. Marini MERSENNI, ord. S. Francisi a Paula, *Harmonicorum libri*, Lutetiæ Parisiorum, 1535. In-fol.

(2) Les raisons des forces mouvantes avec diverses machines tant *utiles qu'plaisantes*, etc., etc., par Salomon DE CAUS. Francfort, 1615. In-fol.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, le théâtre de la Nation donnera *la Juive*. Duprez chantera le rôle d'Eléazar, et Mme Lia Mulder celui d'Eudoxie.

*** Tous les journaux ont annoncé, d'après nous, que *le Prophète* serait précédé d'une ouverture. C'était, en effet, une nouvelle intéressante pour l'art, quoique Meyerbeer ait déjà composé plusieurs morceaux célèbres en ce genre, et récemment encore l'ouverture du *Camp de Silésie* et celle de *Struensée*, œuvre grandiose, que nous aurons soin de faire connaître au public de Paris.

*** Il ne manquait à l'Alboni que la renommée d'artiste dramatique, et elle l'a commencée dans la *Gazza ladra*, que l'on a donnée quatre fois de suite, et que l'on donnera encore aujourd'hui dimanche. Mercredi dernier, une brillante soirée appelait la foule au théâtre Italien, non pour un spectacle, mais pour un concert. Mmes Alboni, Castellan, Ronconi, MM. Ronconi, Morelli, Bartolini chantaient le *Stabat mater* de Rossini, et Teresa Milanollo se faisait entendre. Le succès de la charmante virtuose a été ce qu'il devait être: elle a étonné, ravi son auditoire, en jouant plusieurs de ses morceaux favoris.

*** Les dernières représentations de Mlle Darcier sont annoncées par l'affiche de l'Opéra-Comique. La vogue prodigieuse du *Val d'Andorre* n'avait pas besoin de ce stimulant pour se maintenir au même degré. Il paraît que l'excellente actrice qui a fait du personnage de *Rose de mai* une création si ravissante, sera bientôt obligée de quitter pour quelque temps la scène, où son retour sera impatiemment attendu par tout le public. On parle des prochains débuts de deux jeunes artistes, Mme Cabel et Mlle Vosse; cette dernière doit s'essayer dans plusieurs rôles de l'emploi de Mlle Darcier. On parle aussi de l'engagement de Mlle Caroline Prevot.

*** Dans le concert donné le dimanche 25 février au Jardin-d'Hiver, Hermann-Léon a chanté le duo bouffe et l'invocation de *Robert-le-Diable*, avec un talent et un effet dignes de notre grande scène lyrique.

*** Décidément M. Labarre quittera la direction de l'orchestre de l'Opéra-Comique et sera remplacé par Tilmant.

*** La pensée d'élever un monument à la mémoire d'Habeneck est venue en

même temps à tous les artistes, et leur exemple sera suivi par tous les vrais amateurs de la grande et belle musique en France et à l'étranger. La Société des concerts, fondée par lui, ne sera pas, comme on le pense bien, la dernière à payer son tribut; mais, par un de ses statuts adopté sur la proposition même de son illustre fondateur, elle s'est interdit de donner des concerts en l'honneur de ses membres décédés, ou au profit de leurs familles. On conçoit facilement le motif de cette disposition : la Société n'a pas voulu qu'en aucun cas ses solennités eussent un autre but que l'art musical. Autrement, son personnel étant nombreux, et chacun de ses membres ayant les mêmes droits, il aurait pu se rencontrer telle année, fertile en décès, où toutes ses séances eussent été consacrées à des concerts funèbres. La Société des concerts souscrit donc avec son argent, et non avec celui du public.

*** M. Onslow vient d'arriver à Paris. L'illustre compositeur apporte avec lui de nouveaux quintetti composés pendant son séjour à la campagne, et que publiera bientôt la maison Brandus et Cᵉ.

*** Il paraît que décidément Jenny Lind renonce au théâtre. Elle chantera dans les provinces jusqu'au 12 de ce mois, avec Bénédict comme directeur de ses concerts. Du 12 mars jusqu'à la fin d'avril, elle a loué la salle d'Exeter-Hall pour son propre compte. Elle y chantera le *Messie* de Haendel, la *Création* d'Haydn, etc., etc. Vers le commencement du mois de mai, elle doit se marier avec M. Harris, qui deviendra prêtre de l'église anglicane.

*** Mme Stoltz est à Londres depuis quelques jours. Elle se dispose à y chanter en italien sur le théâtre de la Reine, dirigé par M. Lumley.

*** Mme Dorus Gras part aujourd'hui pour Londres. Elle y chantera le rôle d'Elvire dans la *Muette* pour l'ouverture du Théâtre-Italien de Covent-Garden. Elle chantera également dans *Robert le Diable*, *les Huguenots* et *Guillaume-Tell*.

*** Une jeune cantatrice, qui s'est produite à Paris dans les concerts de l'année dernière, et que nos abonnés doivent se rappeler, Mlle Antonia di Mendi, fait en ce moment de très heureux débuts au Théâtre-Italien de Bruxelles. C'est dans le rôle d'Amina, de la *Somnambula*, qu'elle a paru d'abord. Sa première cavatine : *Come per me sereno* fut couverte d'applaudissements; à la fin de l'ouvrage, tout le public voulut la revoir et la rappela avec enthousiasme.

*** Miss Catherine Hayes, la célèbre chanteuse, qui va bientôt débuter au Théâtre-Italien de Covent-Garden, est élève de Manuel Garcia, frère de Mᵐᵉ Malibran et de Pauline Viardot; elle a aussi pris des leçons de Félix Ronconi, frère du chanteur de ce nom.

*** Moschelès vient de quitter Londres pour se rendre à Leipsick, où ses fonctions de directeur du Conservatoire rendent sa présence indispensable.

*** Vivier est à Paris pour quelques jours : il doit ensuite retourner à Londres.

*** L'anniversaire du 24 février a été célébré dans l'église de la Madeleine. Le service divin a commencé à dix heures. L'orchestre et les chœurs de la Société des Concerts ont exécuté la *Marche funèbre* de Beethoven, le *Dies iræ* du grand *Requiem* de Cherubini, le *Lacrymosa* de celui de Mozart, et le sublime *De profundis* consacré par la liturgie catholique romaine. Après les chants de deuil sont venus le *Te Deum* et l'hymne à sainte Geneviève (*Urbe beata*) de Le Sueur. Le *Domine salvam fac Rempublicam* avait été orchestré expressément par M. Auber. L'orchestre était dirigé par M. Girard, le digne successeur d'Habeneck. Pendant la cérémonie religieuse, un orchestre d'instruments militaires, placé au pied de la colonne de Juillet, a exécuté tour à tour, sous la direction de M. Landelle, des morceaux funèbres, puis des chants nationaux et des fanfares joyeuses. Le personnel de cet orchestre avait été recruté parmi les musiques de la garde nationale, auxquelles une trentaine de membres de la musique populaire avaient été adjoints.

*** Sowinski vient de donner à Tours un concert où il a fait entendre plusieurs fragments de son oratorio de Saint Adalbert. En outre, il a exécuté divers morceaux de sa composition, sa Fantaisie sur *la Favorite*, des mélodies, des études, et sa charmante tarentelle, qui a produit, comme partout et toujours, un excellent effet.

*** C'est vendredi 9 mars prochain qu'aura lieu dans la salle Pleyel le concert donné par Emile Prudent. Outre son concerto-symphonie, œuvre capitale que le public entendra pour la première fois, le célèbre artiste jouera plusieurs compositions inédites. L'orchestre du Théâtre-Italien sera conduit par Tilmaut. Voici en entier le programme du concert : 1ʳᵉ partie : ouverture de *la Flûte enchantée*, de Mozart; air de *Fernand Cortès*, de Spontini, chanté par Mlle Poinsot. — *Concerto-Symphonie* : 1° allegro; 2° adagio; 3° rondo, composé et exécuté par E. Prudent. — 2ᵉ partie : Ouverture du *Freischütz* de Weber; fantaisie sur *les Huguenots*, composée et exécutée par E. Prudent; air de *la Prise de Jéricho*, de Mozart, chantée par Mlle Poinsot; 1° *Souvenir d'enfance*; 2° *Canzonnetta*, 3° *Pastorale*, 4° *Farandole*; études composées et exécutées par E. Prudent. — Prix du billet : 5 francs.

*** La Société de l'Union musicale donnera dimanche 14 mars, à 2 heures, dans la salle Ste-Cécile, son quatrième concert, au profit de la souscription ouverte pour ériger un monument à la mémoire d'Habeneck. MM. Halévy, Berlioz, Zimmerman, Adam, Félicien David, Spontini, Meyerbeer, Carafa, G. Kastner et Rodrigue ont accepté le patronage de cette séance comme un dernier hommage rendu à l'éminent artiste. Avec l'appui de pareils noms et la richesse d'un programme aussi varié qu'intéressant, le succès de cette belle matinée ne peut être douteux : Mme Damoreau-Cinti a bien voulu, pour la dernière fois, consentir à s'y faire entendre dans une composition de son fils; Alard interprétera une brillante polonaise de son maître et un duo pour violon et chant avec Alexis Dupond. Les chœurs et l'orchestre de la Société exécuteront la grande scène de *Fernand Cortez* de Spontini, et la symphonie pastorale de Beethoven.

*** Voici le programme de la troisième séance que donnera la Société de musique classique, salle Sax, le dimanche 14 mars, à 1 heure 3/4. 1° Quatuor de Mozart par deux violons, viole et violoncelle; 2° Quintetti de Reicha pour flûte, clarinette, cor et basson; 3° Andante d'Haydn, pour deux violons, viole et violoncelle; 4° Septuor de Hummel, pour piano, viole, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois et cor.

*** La musique est tout à fait à l'ordre du jour et du carême. Tous les salons s'ouvrent pour recevoir nos artistes à leur retour à Paris. Le célèbre violoncelliste Jacques Offenbach, absent depuis une année, vient d'y arriver pour faire représenter une partition de sa composition à l'Opéra-Comique. Déjà les invités de Mme Léon-Faucher l'ont applaudi au ministère de l'intérieur; ceux de Mme la princesse de Belgiojoso lui ont redemandé son bolero et ses mélodies favorites; il a pris une part brillante au grand concert donné par les Italiens au profit des pauvres du 1ᵉʳ arrondissement, et il y a été rappelé par les acclamations de la salle entière.

*** Dans notre dernier numéro, nous annoncions que M. Edouard Grégoir venait de faire exécuter à Anvers une composition musicale intitulée *le Déluge*. M. Elwart nous écrit pour nous prier de rappeler à nos lecteurs qu'il a fait exécuter en 1845, dans la salle de Herz, un oratorio-symphonie sur le même sujet. Il ajoute qu'aujourd'hui cette œuvre, entièrement refondue, s'est changée en un grand opéra.

*** M. Paquis, premier cor du Théâtre-Italien, a donné, au foyer de la salle Ventadour, une soirée musicale qui avait attiré un grand concours d'amateurs et d'artistes. Le bénéficiaire s'est fait entendre dans trois morceaux, une fantaisie sur des thèmes de *Lucia*, un très-beau solo avec accompagnement de quinette composé par Reicha, et un duo concertant pour cor et violoncelle, qu'il a exécuté avec M. Jacquart. M. Paquis possède un beau son, une grande sûreté d'intonation, et il fait avec facilité des choses très-difficiles. Le morceau de Reicha a produit une grande sensation par le mérite de la composition et par la perfection avec laquelle il a été exécuté. On a aussi beaucoup applaudi le duo pour cor et violoncelle que MM. Paquis et Jacquart ont exécuté avec beaucoup de fini et de charme. On a entendu dans ce concert Mlle Delphine Barraud, jeune pianiste d'un très-grand talent, qui a exécuté un nocturne de Doehler, et deux charmantes études de Mme Farrenc. Mlle Barraud ne s'était point fait entendre en public depuis quelques années; son exécution à la fois énergique, légère et gracieuse, jointe à sa qualité d'excellente musicienne, lui feront bientôt prendre le rang qui lui appartient parmi les pianistes de notre époque.

*** Le célèbre astronome, frère de l'auteur de *Robert-le-Diable*, M. Wilhelm Beer, vient d'être nommé, aux dernières élections de Prusse, membre de la première chambre.

*** Les craintes de la guerre que lui inspire la Russie n'empêchent pas le sultan d'aller au théâtre italien de Péra. Dernièrement il assistait seul, avec les officiers de sa maison, à une représentation de *Linda*. Pour témoigner sa satisfaction, il a remis, avant de se retirer, une tabatière ornée de brillants au directeur, à l'architecte et aux deux commissaires du théâtre, et une somme de 42,500 fr. aux artistes. Chaque tabatière est évaluée à 8,000 fr. environ.

*** Il paraît que les polkas composées par M. Wallerstein ont pénétré jusqu'en Sibérie et au Kamtschatka. C'est ce qui résulte de la correspondance d'un jeune naturaliste hanovrien, qui a trouvé cette musique sur le piano de la femme du gouverneur de ces vastes provinces, et qui lui a fait beaucoup de plaisir, en l'assurant qu'il connaissait personnellement l'auteur.

*** Alexandre Fesca, le célèbre compositeur, est mort à Brunswick le 22 février.

Chronique départementale.

*** *Toulouse.* — Un opéra nouveau vient d'être représenté pour la première fois sur le Grand-Théâtre, et ce début présage à son jeune auteur, M. Aymar de Lacroix d'Aquilar, un avenir brillant dans la carrière musicale. Le succès n'a pas été un seul instant douteux, et les applaudissements ont accueilli avec enthousiasme cette œuvre depuis longtemps annoncée. Mlle Caroline Prévost, MM. Chollet et Laget ont été d'habiles interprètes pour M. Aymar de Lacroix. Le titre de cet opéra est *les Dernières armes de Richelieu.*

*** *Brest*, 25 février. — Mlle Méquillet a commencé ses représentations sur notre scène par *la Reine de Chypre.* Cette cantatrice possède une voix vibrante et bien timbrée, qui semble faite pour passer heureusement des sons doux et élevés du soprano aux tons graves et puissants du contralto le plus vigoureux. Son jeu est plein de noblesse et de dignité. Mlle Méquillet a tour à tour attendri et fait frissonner. Dès ce moment elle a conquis toutes nos sympathies et son succès a été complet.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles.*—M. le baron Pelbaert, M. de Bériot, et plusieurs autres artistes distingués, ont eu l'heureuse idée de former entre les compositeurs de musique belges une association destinée à faire exécuter les œuvres des jeunes gens qui se consacrent parmi nous à la composition musicale. On annonce que cette association, à laquelle le gouvernement accordera une subvention, compte déjà de nombreux adhérents, et qu'après le carême, un premier concert aura lieu au théâtre des Nouveautés.

*** *Liége.* — Le concert donné au Grand-Théâtre par Mme Pleyel et M. Léonard avait réuni l'élite de la société liégeoise. Les deux artistes, qui ont rivalisé de verve et de talent, ont été couverts d'applaudissements et de bravos unanimes.

*** *Berlin.* — L'Opéra-Italien vient de représenter pour la première fois, *la Flûte magique*, de Mozart. Labocetta dans le rôle de Tamino, et la signora Fodor dans celui de la Reine des Nuits, ont eu, comme toujours, d'heureuses inspirations, et se sont maintenus au rang que leur assigne depuis longtemps l'opinion publique. Un nombreux auditoire a donné de fréquentes marques de satisfaction aux artistes étrangers qui servaient d'interprètes au grand *maëstro* allemand.—La réunion de chant « Stern » a donné son premier concert public dans la salle de l'académie de chant. Les chœurs du *Stabat* de Rossini, de *Jessonda* (Spohr) et du 114e psaume (Mendelssohn), ont été rendus avec précision et vigueur. — Dans la dernière soirée de symphonies on a exécuté une nouvelle ouverture de *Macbeth* par Taubert. Cette œuvre, qui se distingue par d'heureux motifs et des effets brillants d'instrumentation, fournit une nouvelle preuve en faveur du talent de l'auteur. L'exécution, dirigée par lui, a été parfaite.

*** *Londres*, 24 février. — L'opéra-comique français continue de prospérer sous la direction de M. Mitchell. Mlle Charton jouit d'une faveur décidée auprès du public anglais. L'orchestre est excellent; mais, à l'exception de l'actrice que nous venons de nommer, la troupe a peu de valeur et ne permet pas d'aborder des œuvres telles que *le Val d'Andorre.*

*** Le bal de l'association des Artistes dramatiques est fixé au samedi 10 mars courant. On sait que la commission chargée des détails de cette brillante fête ne néglige rien pour en faire une solennité digne du nombreux public qui, chaque année, se presse dans la belle salle de l'Opéra-Comique. Tout est mis en œuvre pour dépasser tout ce qui a été fait jusqu'à présent. Intermèdes de chant et de danse, scènes comiques et nouveautés de Musard, assurent à cette réunion philanthropique le plus beau succès.

*** Une place de professeur de cor, aux appointements de 500 fr. par an, est vacante à l'Académie de musique de Douai. S'adresser pour les demandes et renseignements, à M. Auguste Delannoy, rue de Paris, n° 2, à Douai. (*Affranchir.*)

Gérant, ERNEST DESCHAMPS.

MEUBLES. EXPOSITION publique par des ouvriers ébénistes. Prix fixe, rue Saint-Honoré, 290, près St-Roch. On expédie en province et à l'étranger.

NOUVELLES PUBLICATIONS

Chez EDMOND MAYAUD, Éditeur, boulevart des Italiens, 7, à Paris:

ROMANCES, MÉLODIES, CHANSONNETTES.

POUR VOIX DE SOPRANO.

Mme Victoria Arago.	*Le Grelot de ma chèvre*, chansonnette	2 50
— —	*Les Fauvettes de la Charmille*, chanson	2 50
— —	*C'est prêter au Seigneur*, romance	2 50
— —	*La Mère bretonne*, romance	2 50
— —	*Dimanche*, chansonnette	2 50
— —	*Les Berceuses du Roi*, mélodie	2 50
Ch. Bayalos.	*Fillette de Paris*, chansonnette	2 50
E. L'huillier.	*Le 1er Bal d'Emma*, chansonnette	2 50
—	*Le Moulin à paroles*, chansonnette	2 50
—	*La jeune Marraine*, chansonnette	2 50
—	*La Fée aux blonds cheveux*, fabliau	2 50
Mme. G. de Lano.	*Je meurs pour vous*, romance	2 50
— —	*Je t'aime ainsi*, romance	2 50
Auguste Morel.	*L'Avalanche*, scène dramatique	2 50
Ch. Plantade.	*Le Chant du Berceau*, mélodie religieuse	2 50
Jacques Potharst.	*La Reine d'un jour*, canzonetta	2 50

POUR VOIX DE TENOR.

Alfred Quidant.	*Le 1er bal*, canzonnetta-valse	2 50
Mme Victoria Arago.	*Juana-Juanita*, sérenade	2 50
— —	*Dolorita*, chanson catalane	2 50
— —	*Le Croiseur*, chant maritime	2 50
Auguste Morel.	*Ma Caravelle*, chant maritime	2 50
—	*Je ne vous en veux pas, Marie*, mélodie	2 50
Jacques Potharst.	*Le Monde pour toi*, rêverie	2 50

POUR VOIX DE BASSE OU BARYTON.

Ernest Reyer.	*Petite Etoile*, rêverie	2 50
Mme Victoria Arago.	*Juana-Juanita*, sérénade	2 50
— —	*Le Croiseur*, chant maritime	2 50
M. Dugas.	*L'Aigle prisonnier*, romance	3 »
C. Franck.	*Les trois Exilés*, chant national	3 »
J. O'Kelly.	*Florilla*, sérénade	2 50
Auguste Morel.	*Ma Caravelle*, chant maritime	2 50
Ernest Reyer.	*Hiasnina*, le génie arabe	3 »

SCÈNES COMIQUES, CHANSONNETTES.

Mme Victoria Arago.	*Le Sergent Belrose*, chansonnette chantée par Malezieux	2 50
L'Huillier et Bourget	*Le Do de poitrine*, imprécations lyriques chantées par Ste-Foy	4 »
—	*Rie, Rac*, chanson créole, id	2 50
Ch. Plantade et Ch. Delange.	*Azor ou le Bichon de la Marquise*, chansonnette chantée par Ste-Foy	2 50
—	*Avez-vous vu mon parapluie ?* perquisition désespérée, chantée par Ste-Foy	2 50

MUSIQUE ITALIENNE ET RELIGIEUSE.

Boulanger Kuzé.	*Duettino da camera* pour soprano et ténor	4 50
—	*Salve Regina*, prière à la Vierge, pour deux voix égales	5 »
Schuberi.	*L'Elogio dell Lagrima*, romanza pour soprano	3 »
Tadolini.	*O salutaris*, chanté par Alexis Dupont, pour ténor	3 »

E. LHUILLIER ET E. BOURGET,

LE CLUB DES FEMMES,

Actualité lyrique, exécutée au **Château des Fleurs**, récitatifs, chœurs, couplets, etc.

Partition in-octavo, avec accompagnement de piano	5 »
N° 1. — *La Coquette*, canzonnetta	2 50
N° 2. — *Prière à la bonne Vierge*, mélodie religieuse	2 50

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 10. 11 Mars 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 21 fr.
Départements. 30
Étranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — 4e Séance de la Société des concerts, par **H. Berlioz.** — Silves musicales. — Concert de Prudent, par **H. Blanchard.** — Correspondance particulière, Bruxelles, par **H. Fétis**, père.—Nouvelles et annonces.

4e SÉANCE DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

Je commence à être bien las d'admirer; d'autant plus las qu'aux yeux de la plupart des Français pur sang, des Parisiens surtout, ce rôle d'admirateur est fort ridicule. Il est vrai que c'est là le dernier de mes soucis, et que je me suis toujours donné le plaisir de rire largement des rieurs de cette espèce. Mais, franchement, ce métier d'adorateur fatigue énormément quand on le fait en conscience. Quand on est resté prosterné à genoux pendant plusieurs heures à respirer l'encens, à chanter des *Credo*, des *Gloria in excelsis*, des *Pange lingua*, des *Te Deum laudamus*, on sent un besoin impérieux de se lever, d'étendre ses jambes, de sortir de l'église, de respirer le grand air, l'odeur des prés fleuris, de jouir de la création sans songer au Créateur et sans chanter de cantiques d'aucune espèce, et même (ceci soit dit tout-à-fait entre nous), on se sent pris de l'envie de chanter toutes sortes de drôleries, telles que la charmante chanson de M. de Pradel, par exemple : « Vive l'enfer où nous irons. »

J'admire fort (vous le voyez, j'admire encore! ce que c'est que l'habitude!) j'aime beaucoup, voulais-je dire, le couplet suivant de cette gentille bacchanale :

Nos divins airs,
Nos concerts,
Rempliront les enfers
De douces mélodies;
Tandis qu'au ciel,
Gabriel
Fait bâiller l'Éternel
Avec ses litanies!
Vive l'enfer, etc.

Voyez-vous le bon Dieu qui s'ennuie d'être adoré, et que Gabriel obsède avec ses chœurs d'orphéonistes célestes! et qui bâille à se décrocher la mâchoire à s'entendre chanter éternellement : *Sanctus, Sanctus, Deus Sabaoth!* Plaignons-nous ensuite, nous autres vermisseaux, racaille humaine, sotte engeance, plaignons-nous quand les Gabriels terrestres nous fatiguent seulement trois heures durant avec de la musique qui, à tout prendre, vaut peut-être beaucoup mieux que celle du paradis. Qu'est-ce que trois heures en comparaison de l'éternité?... A propos de cette chanson que j'ai citée déjà une fois, je ne sais où, voici comment j'appris, il y a trois ans, qu'elle est de M. de Pradel. J'étais à Lyon où je venais de donner un concert dont j'ai eu le malheur de vous entretenir ici même. Je fus invité à dîner à Fourvière par une société d'artistes et d'hommes de lettres nommée la Société des Intelligences. Les membres de cette réunion s'étant garantis avec grand soin de l'approche des ennuyeux et des imbéciles, ceux-ci, blessés d'être ainsi exclus, ont donné ironiquement à ce club de gens d'esprit, le titre de *Société des Intelligences*, qu'il s'est bravement empressé d'accepter. Quand il passe à Lyon quelque artiste dont on est à peu près sûr, c'est-à-dire qui n'est pas réputé plus sot que la majeure partie des humains, et qui déraisonne comme tout le monde, la Société des Intelligences s'empresse presque toujours de lui faire une politesse. C'est à ce titre d'homme ordinaire et non orateur que je fus engagé à tenter l'escalade de la montagne de Fourvière, pour y dîner à trois cent soixante pieds, que dis-je? à huit cent cinquante-trois pieds au-dessus du niveau de la Saône, dans un pavillon assez semblable à celui où le diable emporta un jour Notre Seigneur Jésus-Christ pour lui faire voir *tous les royaumes de la terre*. Ce diable-là n'était pas fort, en géologie du moins : aussi Notre Seigneur n'eut-il pas grand'peine à lui démontrer son ânerie et à le renvoyer tout penaud. Pour en revenir à ce pavillon de Fourvière d'où l'on voit également tous les royaumes de la terre, jusqu'à la Guillotière inclusivement, j'y trouvai réunies, au nombre de 24, toutes les intelligences de Lyon; ce qui fait une intelligence par *** Lyonnais; j'ai oublié le chiffre de la population de cette grande ville. Encore ne faut-il pas compter dans ces deux douzaines d'intelligences lyonnaises Frédérick Lemaître, qui donnait alors des représentations dans le Midi, M. Eugène de Pradel et moi.

Il y a bien des Berlioz à Lyon; mais les uns sont de riches banquiers, l'autre est un excellent médecin de mes amis : je ne suis donc pas de ceux-là, n'étant ni riche, ni banquier, ni médecin, ni même de mes amis. Je vous donne cette importante explication, pour bien éclaircir les doutes qui pourront s'élever un jour sur le lieu de ma naissance, et prévenir les guerres sanglantes qui ne manqueraient pas d'éclater à ce sujet entre Lyon, Vienne et Grenoble. A quoi servirait de laisser verser le sang humain, quand, d'un mot, je puis en prévenir l'effusion? Si Shakspeare n'avait pas très-clairement déclaré qu'il était de Stradford sur Avon, les habitants de Manchester, de Liverpool, voire même de Londres, se seraient sans doute fort aigrement disputé l'honneur de lui avoir donné... le jour. Les villes natales ne donnent jamais autre chose à leurs grands hommes. Donc, je le déclare ici solennellement, puisque je ne suis ni de Lyon, ni de Vienne, je ne suis pas davantage de Grenoble, où les Berlioz pullulent cependant d'une façon inquiétante. (Ce n'est point un reproche que je vous fais, chers cousins!) Je suis né à la Côte-Saint-André, département de l'Isère, petit bourg (mes compatriotes vont s'indigner de cette appellation mesquine), *petite ville* de huit mille âmes, située à une égale distance de Lyon, de Vienne et de Grenoble, ce qui a déjà donné lieu à beaucoup

d'erreurs à propos de cette importante question. La Côte-Saint-André est la petite résidence d'un adjoint, d'un maire, d'un juge de paix et d'un maréchal ferrant. Le maréchal, se trouvant précisément sous les fenêtres de la maison de mon père, me réveillait, dès ma plus tendre enfance, régulièrement chaque jour à quatre heures du matin, par le bruit cadencé de son enclume, ce qui n'a pas peu contribué à developper en moi le sentiment du rhythme, dont mes ennemis prétendent que je suis dépourvu. Donc, en défalquant (le terme est joli !) nos trois intelligences, celles de Frédérick et de M. de Pradel, et la mienne, si j'ose m'exprimer ainsi, la société lyonnaise des intelligences se trouvait réduite à 21 membres... ce jour-là. J'aime à croire qu'il y avait un nombre considérable de membres absents. On but rondement, on rit de même, et au café, qu'on alla prendre dans un kiosque encore plus élevé que le pavillon d'où l'on voit tous les royaumes... M. de Pradel, s'approchant de moi, fit ma connaissance, sans façon, sans se faire présenter, sans embarras, sans balbutier, et me tendit la main comme il aurait pu la tendre au premier venu. Cette force d'âme me plut : j'aime les gens qui ne tremblent pas dans les grandes circonstances. Et à l'instar de Napoléon, quand il eut pendant quelques minutes contemplé Goethe debout impassible devant lui, je dis à M. de Pradel : « Vous êtes un homme ! » Il fut remué jusqu'au fond des entrailles par ces sublimes paroles; mais le vaniteux poëte se garda bien de le laisser voir. Il ne montra même aucune émotion, et venant droit au fait, qu'il avait ruminé pendant tout le repas : « Vous avez, me dit-il, dans un de vos feuilletons, attribué la chanson « Vive l'enfer ! » à Désaugiers? — Ah ! oui, c'est vrai. On m'a fait ensuite reconnaître mon erreur; je sais qu'elle est de Béranger. — Pardon, elle n'est pas de Béranger. — Alors je ne me suis donc pas trompé; elle est de Désaugiers. — Pardon encore, elle n'est pas non plus de Désaugiers. — Mais de qui diable alors?... — Elle est de moi. — De vous ? — De moi-même; je vous en donne ma parole. — Je suis d'autant plus désolé de mon erreur, monsieur, que cette chanson est étincelante de verve, et qu'elle vaut à mon sens plus d'un long poëme. Je m'empresserai, à la première occasion, de vous en restituer l'honneur. » Nous fûmes ici interrompus par un des convives, qui voulut bien nous donner ses idées sur la musique, idées bienveillantes données en forme de conseils malveillants à mon adresse, et qui me firent penser qu'il fallait encore distraire une unité du nombre des membres de la société, celui-ci ne pouvant être qu'un étranger qui faisait, comme moi, partie des intelligences *en passant*.

Maintenant que vous voilà édifiés sur deux points capitaux de l'histoire de la poésie et de la musique, que vous savez de qui est née la chanson « Vive l'enfer ! » et où je suis né, j'ai bien envie de vous planter là et de ne pas vous parler plus longuement du quatrième concert du Conservatoire. Mais les abonnés de l'étranger à *la Gazette musicale* se fâcheraient. Ils sont les seuls qui lisent mes articles; les abonnés français s'intéressent à ce journal surtout à cause des images, portraits, lithographies qu'il contient quelquefois, œuvres d'art qu'ils font encadrer soigneusement, pour les étaler, les uns dans leur salon, les autres dans leur *loge*.

Il y en a pourtant, mais peu, fort peu, qui vont jusqu'à lire deux colonnes de ma prose; et la preuve, c'est que j'ai reçu avant-hier de violents reproches au sujet de mon dernier article que plusieurs abonnés (de ceux qui mettent les portraits dans leur loge) ont pris au serieux. On me regarde comme un scélérat des plus féroces, pour avoir dit que je voudrais couper la corde au bout de laquelle serait attaché le sac dans *lequel* seraient enfermés tous les crétins, aux pieds *desquels* pèseraient dix boulets de vingt-quatre, pour les faire plus aisément arriver au fond de la Seine. Ces reproches m'ont touché; je reconnais avec horreur tout ce qu'il y a d'inhumain dans mon procédé. Dix boulets de vingt-quatre! oh! c'est affreux! j'en conviens, et je prouve la sincérité de mes remords en m'engageant sur l'honneur à ne mettre au fond du sac que vingt boulets de douze, tout au plus.

Maintenant pour mes lecteurs de Londres, d'Allemagne, de Russie et *d'Europe*, comme disait un académicien, je me résigne à admirer encore, en racontant le quatrième concert du Conservatoire.

Pandite nunc Helicona musæ.

. . . . . .

Décidément non, je n'admire pas, je supprime l'enthousiasme et le style pindarique, et je vous adresse fort prosaïquement ces simples questions :

— Vous connaissez la symphonie pastorale de Beethoven? — Oui.

— Vous avez peut-être trop connu la marche des *Deux avares* de Grétry ? — Oui.

— Vous avez entendu cent fois le fragment *d'un quatuor*, je ne sais lequel, de Haydn, exécuté par une foule de violons, d'altos et de basses? — Oui.

— Vous avez eu déjà le bonheur d'entendre la sublime scène d'*Idoménée* de Mozart? On n'en joue qu'une, vous ne pouvez vous tromper. — Oui.

— Vous n'êtes pas sans savoir par cœur l'ouverture d'*Oberon*? — Non.

Eh bien, c'est tout le programme; que voulez-vous que je vous dise? Si vous n'avez pas pu assister à ce concert, c'est un malheur; mais chercher à augmenter vos regrets en faisant un pompeux éloge de l'exécution, c'est ce dont je suis incapable. Ah fi ! je ne le puis, ni ne le veux, ni ne le dois. Sachez-moi gré de ma réserve, elle me coûte assez, et croyez que je suis enchanté de n'avoir plus rien à vous dire.

H. Berlioz.

SILVES MUSICALES.

Liberté, Égalité, Fraternité : ces trois mots allégoriques, paraboliques, symboliques, renouvelés de notre grande révolution, et qu'on essaie de galvaniser depuis un an, ne sont guère une réalité que dans l'art musical. Ouvrez les nombreuses méthodes de piano et les plus nombreux recueils d'études pour cet instrument qu'on publie tous les jours, vous y voyez que ces ouvrages ne sont faits par leurs auteurs que dans la pensée de faciliter, d'assurer l'égalité des sons et l'indépendance, la liberté des doigts de chacun, pendant qu'on nous parle des droits de tous. Quant à la fraternité dont notre nouvelle révolution a fait le complément de ce triple axiome politique, c'est encore par la musique qu'il reçoit sa plus réelle consécration. Rien ne porte plus les hommes, en effet, à la bienveillance, à la fraternité, que l'art musical, par les douces et nobles émotions dont cet art civilisateur berce l'âme et l'esprit. Depuis la république de Platon dans laquelle l'harmonie joue un rôle si important, tous les hommes politiques colorent leur langage de figures musicales. Ceux du dernier gouvernement ne nous parlaient que du concert européen, de l'harmonie des peuples. Si M. Guizot disait à M. Thiers que, rentrant au pouvoir, il serait forcé de jouer le même air que lui, celui-ci répondait que cela se pourrait bien, mais qu'il le jouerait mieux.

La fraternité donc, ce tiers de formule politique menteuse, devient une vérité par la musique. En écoutant ce dialogue simultané qui, dans l'art musical seulement, peut avoir lieu sans confusion, on se sent frères, grâce à l'exécution de quelque œuvre de Beethoven, de Mozart ou d'Onslow. Telles étaient du moins les choses qui nous venaient en la pensée à l'essai, à la première audition du 32e quintette, œuvre 78e de ce dernier compositeur, qui a eu lieu mercredi dernier chez M. Gouffé. Cette audition avait d'autant plus d'intérêt pour nous que, semblable à ces généraux qui suivent les opérations d'une armée sur la carte, nous suivions de l'oreille et de l'œil, en même temps, sur la partition manuscrite de l'auteur, les évolutions des exécutants et celles si chaleureusement artistiques du compositeur qui, de même que le Calchas antique d'Euripide, se possède fort peu quand il est plein du dieu qui le possède, et qu'il entend in-

terpréter un de ses œuvres aussi bien que l'a été celui-ci par MM. Rignaut, Guerreau, Casimir Ney, Lebouc et Gouffé.

Entrer dans l'analyse de ce dernier quintette de M. Onslow nous mènerait trop loin ; il suffira de dire, pour donner à nos lecteurs le désir de l'entendre, que cet œuvre est digne de ses aînés. C'est toujours ce *faire* serré, chaleureux, ces harmonies fines, délicates, dont le premier morceau offre de fréquents exemples. L'*adagio* en *la* majeur que l'auteur a beaucoup travaillé ne sent pas le travail, et se distingue par une grande suavité mélodique. Le trio du *scherzo* ne se distingue pas moins par sa mélodie mystérieuse et sa charmante originalité. Trois pensées dominent dans le finale, s'y enchevêtrent et s'y dessinent avec clarté : le début passionné du premier violon, l'accompagnement des quatre autres instruments qui procèdent par un dessin harmonique bien rhythmé *agitato*, et la phrase en mélodie plaintive que se partagent le violoncelle et le premier alto, phrase répondue alternativement par les autres instruments. Ce dernier ouvrage n'est pas, nous l'espérons, avec tous les amateurs de bonne musique et, par conséquent, de la sienne, le dernier mot musical de M. Onslow.

— Mme Farrenc a aussi fait entendre chez elle, il y a quelques jours, un excellent trio pour piano, violon et violoncelle, et un quintette pour le même instrument, avec quatuor d'instruments à cordes. Ces deux ouvrages sont, comme ceux de M. Onslow, dans la manière de nos grands maîtres, avec les gracieuses inspirations et le savoir sérieux qui caractérisent le talent de compositeur et de pianiste virtuose de cette artiste, licenciée ès-fugue et contrepoint. Elle a dit avec Dorus une sonate de Kuhlau pour piano et flûte, qui n'a fait que corroborer la haute estime qu'inspire ce compositeur, dont les ouvrages ne sont cependant pas très-connus en France. Cet œuvre a renouvelé le plaisir qu'on éprouve toujours à entendre les accents *philoméliens* de notre charmant flûtiste Dorus. Mlle Victorine Farrenc a dit sur le piano de délicieuses variations de Beethoven et de Hændel, avec ce bon style d'exécution classique qui lui a été enseigné maternellement.

— Mme Cabel, agréable cantatrice qui s'est déjà fait entendre dans plusieurs matinées et soirées musicales, vient de donner un concert dans la salle de M. Sax, où elle s'est fait justement applaudir. Ces diverses manifestations vocales sont une manière de frapper à la porte du théâtre de l'Opéra-Comique, qui va bientôt s'ouvrir pour elle : hospitalité dont le public ne pourra que se féliciter.

— Mlle Camille Chassant est une jeune pianiste au style classique et pur, net et brillant. Initiée aux mystères très-connus de l'art de jouer du piano par Mme Pierson-Bodin, qui fait d'excellents élèves, Mlle Chassant exécute la musique de Mozart et de Beethoven en artiste qui comprend la pensée de ces grands maîtres. Quand elle redira la fantaisie sur les *Huguenots* par Thalberg, et autres morceaux de musique moderne, son habile professeur lui fera facilement comprendre, car elle paraît douée d'une bonne intelligence musicale — ceci peut s'adresser à la maîtresse comme à la disciple — , que ce style n'est plus celui de la musique classique ; qu'il y faut plus d'ampleur dans le son, et des nuances plus accusées. Au reste, on ne peut dire, des cinq exécutants dont Mlle Chassant faisait partie, et qui ont dit le beau quintette en *mi* mineur de Hummel, qu'aucun d'eux était là comme une cinquième roue à un carrosse.

CONCERT D'ÉMILE PRUDENT.

Ce grand virtuose a senti qu'il fallait nourrir sa renommée de quelque chose de plus substantiel que la fantaisie, le caprice, l'étude de salon. Comme Vieuxtemps, il a conçu et exécuté un concerto-symphonie, c'est-à-dire le piano, cet instrument éminemment harmonique, se dessinant et luttant contre les masses instrumentales de l'orchestre.

Le fanatisme musical, qu'il est si facile d'exciter, se manifeste en ce omment pour la musique classique, la musique de chambre. C'est louable, c'est beau, c'est bien ; mais il ne faut pas abuser même des bonnes choses. On ne peut se dissimuler que si l'art est resté stationnaire sous le rapport scientifique depuis un quart ou une moitié de siècle, il s'est fait riche d'instrumentation et passionné ; s'il a perdu en simplicité de pensée, en logique, il a gagné en coloris, en poésie. Le concerto-symphonie, que Prudent nous a fait entendre dans la salle Pleyel dimanche dernier, unit à ces qualités de la nouvelle école celles de la vieille et bonne manière, par la forme mesurée et la clarté des idées. Son œuvre est donc en parfait rapport avec le caractère de son talent et de son inspiration, heureux produit de la nature et du travail, énergique résultat de méditation et d'élan spontané, qui marque si profondément l'individualité artistique de Prudent, et le distingue de ses rivaux, d'ailleurs en si petit nombre.

La première partie de son concerto-symphonie en *si bémol majeur* est une délicieuse et charmante symphonie, dont le premier *tutti* et les *soli* ont été vivement applaudis. L'*andante* en *sol mineur* et à trois temps, comme la première partie, est très-remarquable ; il inspire quelque chose de semblable à ce que vous fait éprouver l'*andante* de Beethoven dans la symphonie en *la*, quoiqu'il n'y ait aucune similitude entre la mélodie et les effets harmoniques des deux morceaux. Après un motif mystérieux et suave des violoncelles, bien conduit, bien développé, ce même motif revient en péroraison d'un admirable effet, attaqué par les violons ; puis de pompeuses entrées des instruments de cuivre, sur lesquelles la main du pianiste, comme le crayon capricieux d'un peintre, brode mille et mille arabesques mélodiques, traits légers et brillants, en un rhythme qui contraste avec le principal, et jette dans cette lutte harmonique un charme indéfinissable ; et puis tout cela s'éteint, *perdendosi*, se meurt dans un vague infini qui vous laisse rêveur. Ce ravissant morceau a été *bissé*.

Le thème du final est neuf, original et distingué. Ce morceau, brillant de vie et de jeunesse, est traité richement dans la partie des instruments à vent ; ils y interviennent avec beaucoup de goût et d'art. De jolis traits de piano en triolets, pleins d'élégance, y contrastent avec un énergique épisode de l'orchestre. Cet orchestre dialogue délicieusement avec l'instrument principal, toujours vivace, toujours brillant, dans ce drame instrumental. L'auteur rentre dans son motif après un épisode quelque peu pastoral dit par les flûtes, le hautbois qui chante de sa voix grave, et le cor en *fa* qui se dessine au mieux avec ses notes hautes, d'un piquant effet dans ce tableau harmonique ; et, comme nous l'avons déjà dit, le piano se marie à tout cela, domine l'action instrumentale par des traits d'une mélodie charmante. Par cet œuvre magistral, Prudent a donc obtenu comme compositeur un brillant succès dont il était sûr d'avance comme exécutant. En cette double qualité, il a provoqué d'unanimes applaudissements en disant sa belle fantaisie sur *les Huguenots* et de charmantes études de sa composition.

La France, assez riche pour payer sa gloire, comme l'a dit un ministre tombé, et plus riche encore depuis qu'elle peut dépenser, comme elle l'entend, les trésors de son suffrage universel, en a gratifié les instrumentistes de ce concert à grand orchestre, en leur demandant à grand cris de recommencer l'ouverture de *Robin-des-Bois* ou du *Freischütz* qu'ils ont dite avec une vigueur et une verve admirables. Il faut ajouter que l'excellente sonorité de la salle de Pleyel renvoyait on ne peut mieux les sombres et terribles inspirations de Weber, comme elle permet aussi aux auditeurs de percevoir les nuances délicates toute la pompeuse harmonie du son de ses pianos, qui semblent devenir meilleurs de jour en jour.

Mlle Poinsot, jeune cantatrice d'avenir, et qu'on verra probablement paraître bientôt sur notre première scène lyrique, a chanté dans ce concert l'air de *Fernand Cortez* et celui de la prise de *Jéricho*. Mlle Poinsot possède une voix puissante, trop puissante ; elle fera bien de l'assouplir et de mettre un peu plus de stabilité dans les intonations de son médium. Rendre ses demi-tons aussi conjoints que possible doit être encore une de ses préoccupations, car cela est un des

nombreux signes qui dénotent le sentiment musical fin, exquis, dans l'art du chant. Du reste, cette jeune artiste a déjà l'accent noble et vrai de la tragédie-lyrique, et laisse même deviner un don plus précieux encore pour le théâtre, la sensibilité.

Après une nouvelle audition du concerto-symphonie, nous reviendrons sur ce consciencieux et beau travail d'Émile Prudent, qui vient de nous donner un concert d'excellent compositeur et de grand pianiste, dignité fort difficile à acquérir et à conserver par le nombre de pianistes prodigieux, ou se croyant tels, qui sillonnent l'Europe musicale en tous sens.

Henri Blanchard.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

A monsieur le Directeur de la Revue et Gazette musicale de Paris.

Bruxelles, 5 mars 1849.

Mon cher Collaborateur,

Il y a longtemps que je ne vous ai parlé de l'activité du monde musical à Bruxelles, quoique le mouvement de l'art y soit digne d'intérêt, soit par le nombre des exhibitions, soit par la valeur de ce qui s'y produit. Mais le temps, dont les oisifs ne savent que faire, manque souvent aux travailleurs, et vous savez que ce n'est pas parmi les premiers que je me suis placé. Je viens aujourd'hui vous payer mes vieilles dettes de nouvelliste, en attendant que je rentre dans mes attributions d'historien, de critique et de théoricien.

Le Théâtre royal (je suis obligé de me servir de ce nom, encore en usage dans un pays qui ne jouit pas des félicités républicaines), le Théâtre royal, dis-je, est depuis près de deux ans dans une situation défaillante qui justifie assez mal son titre monarchique. Il n'y a plus là de royal que l'aspect un peu lourd de la salle. Vous savez qu'on y joue, ou du moins qu'on doit y jouer le grand opéra, l'opéra-comique et le ballet. Je ne doute pas que les sociétaires qui se sont réunis pour achever l'année théâtrale, après une série de banqueroutes des entrepreneurs, n'aient de très-bonnes intentions à cet égard; malheureusement il leur manque, pour chanter l'opéra, des ténors, des basses, des barytons, des premières et des secondes femmes. Flavio, qui a tenu l'emploi de premier ténor sérieux pendant quelques mois, était absolument insuffisant : il vient de finir son engagement temporaire. L'acteur qui l'a remplacé chanterait assez bien, si la nature n'avait pas oublié de lui donner une voix. Depuis la retraite de Massol, un certain M. Saint-Denis fait semblant d'être le baryton de la troupe, où l'on compte aussi plusieurs basses qui, mises dans un creuset et fondues ensemble, en feraient peut-être une passable. Quant aux femmes, Mlle Julien a toujours sa belle voix, et fait preuve d'intelligence; mais elle pousse l'énergie jusqu'à l'exagération, et crie plus souvent qu'elle ne chante. Mme Hillen, qui a fait son éducation musicale au conservatoire de Bruxelles, sous la direction de Géraldy, possède un talent distingué, et a brillé aux théâtres de Gand, de La Haye et de Lyon. A l'époque de son retour à Bruxelles, elle était encore dans tout l'éclat de son talent; mais, depuis près d'un an, une maladie sérieuse s'est déclarée dans son organe vocal. Dès les premières atteintes du mal, j'ai conseillé le repos absolu; si ce conseil avait été suivi, je crois que la guérison eût été possible : aujourd'hui je crains bien que le mal ne soit sans remède.

Pour l'opéra-comique, Authiome est un artiste de quelque valeur, dont le talent sera d'un utile secours au *Val d'Andorre*, qui sera joué dans quelques jours.

Vous voyez, mon cher collaborateur, que ce n'est pas par l'opéra français que nous brillons; mais le Théâtre italien nous a largement indemnisés pendant l'hiver par le talent des chanteurs, qui, pour rendre nos jouissances complètes, n'ont manqué que de meilleurs choristes et d'un orchestre mieux composé. Le premier ténor Calzolari et la prima donna Mlle Everse sont des artistes d'un mérite très-remarquable. Mme Biscottini-Fiorio et son mari, excellents dans le genre bouffe, sont très-bien secondés par Zucconi, dont la voix de basse est un peu fatiguée, mais qui est bon musicien et acteur très-intelligent. Le baryton Olivari, doué d'une belle voix, est aussi bon musicien; mais sa vocalisation est lourde, et son jeu manque de sentiment dramatique. Cette compagnie, à laquelle se réunissent quelques seconds rôles suffisants, nous a donné dans la saison : l'*Italienne à Alger*, le *Barbier de Séville*, *Lucrèce Borgia*, *Emma di Vergi*, *Ernani*, *Lucie de Lammermoor*, *Don Pasquale*, *Roméo et Juliette*, et *Norma*. Dans *Lucrèce*, *Gemma di Vergi*, *Ernani*, *Lucie*, *Roméo* et *Norma*, Mlle Everse ne s'est pas montrée moins grande actrice que cantatrice distinguée. D'abord assez froidement accueillie par le public, elle s'est bientôt relevée dans l'opinion, et a fini par exciter des transports d'enthousiasme. A l'égard de Calzolari, sa voix sympathique, le bon goût de son chant et sa brillante vocalisation lui ont, dès le premier jour, conquis les suffrages de tout l'auditoire. Bien que d'une constitution faible en apparence, il est doué d'une rare énergie; car, à l'exception de *Gemma di Vergi* et de *Roméo et Juliette*, il a suffi, comme ténor, pour tous les ouvrages du répertoire. Dans les dernières représentations, sa voix a paru cependant fatiguée par l'excès du travail; mais un peu de repos suffira vraisemblablement pour lui rendre toute la fraîcheur de son organe. Il vient d'être engagé, comme premier ténor, pour le théâtre de la Reine à Londres.

Nous avons eu aussi quelques représentations de *la Sonnambula*, où Mlle Meudi, jeune et très-jolie personne, a chanté le rôle principal avec succès. Sa voix nous a paru un peu faible, mais ce premier essai d'un talent inexpérimenté ne doit pas être jugé avec sévérité. Pour clore la saison, on nous promet dans quelques jours *l'Élisir d'amore*, qui sera suivi des *Puritani* et de *Cenerentola*. Vous voyez qu'il serait difficile de faire preuve de plus d'activité que n'a fait la compagnie italienne. La haute société s'est portée avec empressement à un spectacle qui avait manqué jusqu'ici à la capitale de la Belgique, et qui paraît être devenu une nécessité pour l'avenir.

Pendant que le *concert européen* se désharmonise de plus en plus, nous avons, nous, une avalanche de concerts de tout genre et de soirées musicales; et, chose remarquable, tout cela attire du monde; une fièvre de musique semble s'être emparée de tous les habitants de Bruxelles : concerts de l'Association des musiciens; concerts des sociétés de la *Grande harmonie* et de la *Philharmonie*; soirées instrumentales et concerts de M. Steveniers, concerts d'Alexandre Batta; concerts de Mme Pleyel, de M. Léonard, de Mme Persiani; et bientôt concerts de MM. Cornélis, Max Bohrer; du pianiste Jaël; de M. Fischer, le chef des chœurs de la grande harmonie; concerts dans la ville; concerts aux faubourgs. Si je voulais vous parler de tout cela avec quelques détails, il me faudrait écrire un volume. Je me bornerai à l'analyse de la plus belle de toutes ces solennités musicales, parce que la perfection la plus idéale y avait apposé son cachet, et que la perfection seule a maintenant le droit de fixer mon attention dans l'exécution de la musique. Vous comprenez que je veux parler du concert de Mme Pleyel; car elle seule a réalisé par son talent cette perfection, rêve de tout véritable artiste, fantôme qui s'éloigne à mesure qu'on croit en approcher.

L'illustre pianiste avait préparé par son programme une large part de jouissances à ses auditeurs; le classique et le romantique s'y trouvaient noblement représentés par le magnifique septuor de Hummel, par un *larghetto* du second concerto de Chopin, enchaîné à la seconde partie du *Concert-Stück* de Weber, et par la grande fantaisie de Prudent sur *la Juive*. Parmi vos lecteurs, il est un grand nombre qui ont entendu souvent le septuor de Hummel, lequel passe à juste titre pour une des plus belles conceptions de musique d'ensemble pour le piano, pour la plus belle peut-être; quelques-uns même se souviennent de son exécution par les plus célèbres pianistes; mais combien d'imperfections dans l'ensemble des divers instruments et même

dans le jeu des artistes chargés de la partie principale! Les uns, pour y ajouter une chaleur factice, en pressaient les mouvements et en altéraient le caractère par des ornements étrangers et par des perturbations de rhythme; d'autres le jouaient avec une froide correction et en allourdissaient les formes par une exécution pédantesque. Rarement la flûte, le hautbois et le cor étaient à l'abri de tout reproche; enfin, jamais l'ensemble n'atteignait l'homogénéité de sentiment indispensable pour l'effet de cette belle composition. Au concert de Mme Pleyel, tout s'est rencontré pour une perfection qui, de l'aveu des artistes et des amateurs instruits, n'a jamais eu d'égale. D'abord, un pianiste qui réunit au suprême degré toutes les qualités nécessaires; des doigts comme des ressorts d'acier recouverts en velours qui tantôt attaquent les touches avec une incomparable énergie, et tantôt les caressent d'un souffle; une égalité de mécanisme et une clarté brillante d'exécution qui n'appartient qu'à la tradition de Clementi, continuée par Kalkbrenner, et qui se perd dans l'école moderne du piano; une imagination poétique, secondée par un sentiment actif d'où s'exhalent tour-à-tour des trésors de grâce, d'élégance et d'expression; enfin, un rhythme imperturbable dont l'inflexibilité ne met jamais obstacle à la délicatesse des détails; voilà ce que Mme Pleyel jette à pleines mains dans cette musique de Hummel, qui semble avoir été conçue pour elle, et qui lui doit ses plus belles parures. Autour de ce miracle de talent se groupaient d'autres talents d'un ordre très-élevé, comme Alexandre Batta, qui chante délicieusement sur son violoncelle les ravissantes mélodies du compositeur; MM. Reichert, De Labarre et Stembugger, interprètes très-distingués des parties de flûte, de hautbois et de cor; M. Schreurs, élève de de Bériot, qui tire tout le parti possible de l'ingrate partie d'alto, et l'excellent professeur de contrebasse Bernier, qui complétait à merveille ce rare ensemble dans le chef-d'œuvre de Hummel. Deux répétitions de plusieurs heures avec de pareils éléments devaient conduire à une perfection d'ensemble et de détails qu'aucune autre circonstance ne pourra peut-être reproduire. Aussi l'effet des quatre morceaux de cette grande œuvre a-t-il laissé bien loin ce qu'on a jamais entendu de meilleur en ce genre.

Dans le *larghetto* du concerto de Chopin, suivi de la partie du *Concert-Stück* de Weber qui commence à la marche, le prodigieux talent de Mme Pleyel s'est produit sous des formes toutes différentes. Rien ne peut donner l'idée de la délicatesse de son jeu dans ce *larghetto*, élégie tendre et rêveuse d'un sentiment mélancolique. Mme Pleyel s'est rarement fait l'interprète de la musique de Chopin; mais là, comme dans toute autre musique, elle est créatrice inimitable. Ce ne sont plus des doigts qui agissent, c'est une voix qui soupire et dont les accents caressent l'âme. Puis, par une opposition d'un genre tout nouveau, vient l'inconcevable *brio* du finale de Weber, où déjà le grand artiste avait frappé Paris d'étonnement et de vertige.

Je ne dirai rien de la fantaisie de Prudent, connue à Paris par l'effet immense que la grande pianiste y a produit l'année dernière. A l'égard de l'effet produit par toutes ces merveilles, pour en donner une idée, je me bornerai à rappeler cette phrase de *l'Émancipation*, dans le compte rendu du concert: « La dernière soirée a été pour Mme Pleyel » une ovation de trois heures; elle a subi plusieurs averses de bou- » quets, et chaque fois, la caresse d'un sourire a su payer toutes ces » fleurs. »

Un bon instrument est une condition indispensable pour la manifestation du talent d'un grand artiste; rien n'a manqué sous ce rapport à Mme Pleyel, car on ne peut rien imaginer de plus magnifique que le piano d'Érard dont elle a eu l'étrenne dans ce concert. Éclat, puissance et clarté du son, facilité merveilleuse du mécanisme, et netteté parfaite d'articulation dans les détails les plus délicats, tout était réuni dans ce beau piano qui provenait des magasins de M. Rummel, correspondant de la maison Érard.

M. Léonard, violoniste liégeois dont j'ai déjà eu occasion de vous entretenir, a exécuté dans ce concert une fantaisie de Hauman avec beaucoup de goût et de grâce. Ce jeune artiste joue en général avec une grande justesse, et son *staccato* est très-brillant; sa qualité de son est un peu mince, et son style manque quelquefois d'ampleur; mais doué comme il est d'un très-bon sentiment de musique, il n'est pas douteux qu'il n'acquière par le travail les qualités qui sont en lui moins remarquables que d'autres, et qu'il ne soit un jour une des gloires de l'école belge.

La délicieuse voix de Calzolari et le talent énergique de Mme Biscottini-Fiorio ont ajouté aux charmes de cette soirée, dont Bruxelles gardera longtemps le souvenir.

FÉTIS, père.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, au Théâtre de la Nation, *la Favorite*. Massel continuera ses débuts par le rôle de Fernand; Mlle Masson remplira celui de Léonor.

*** *La Juive* a été donnée lundi. Duprez a fait merveille au second acte, dans l'air de la Pâque, dans le trio et le sublime finale. Mme Lia Mulder chantait pour la première fois le rôle d'Eudoxie, et c'était son troisième début, après plusieurs mois d'intervalle. Nous notons le fait, parce que nous qui savons depuis longtemps à quoi nous en tenir sur le talent de cette artiste, nous voulons mettre le public et les amateurs en état de bien l'apprécier. Lorsque Mlle Lia Mulder a débuté dans le *Comte Ory*, par le rôle du page, jamais elle n'avait mis le pied sur une grande scène; elle ignorait donc bien des choses, et d'abord, ce qu'il fallait y donner de voix. L'autre jour, dans *la Juive*, on a pu juger des progrès qu'elle a faits sous ce rapport. Dès à présent la voix de Mme Lia Mulder a plus de corps, de puissance que n'en avait celle de Mlle Nau, et, quant à l'art du chant, à la perfection, à l'agilité, à l'audace des vocalises, la jeune cantatrice ne doit redouter aucun parallèle. Nous croyons donc que l'Opéra possède en elle un sujet précieux, et que le jour n'est pas loin où son succès éclatera tout à coup, comme celui de quelques autres artistes qui ont débuté sans le moindre fracas.

*** Mlle Masson va bientôt partir pour une longue tournée départementale. Elle doit chanter successivement à Nantes, Bordeaux, Toulouse, Montpellier, Marseille.

*** *Le Violon du Diable*, continue son succès de vogue et d'argent.

*** Dimanche dernier, le Théâtre-Italien donnait une représentation extraordinaire, dans toute l'acception du mot. On y jouait la *Gazza ladra*, et Teresa Milanollo se faisait entendre dans l'entr'acte. Nous avons déjà dit avec quel talent le chef-d'œuvre de Rossini est rendu par l'Alboni, malgré les difficultés que lui offre le rôle de Ninetta; par Ronconi, qui mérite doublement bien du théâtre qu'il a sauvé, comme chanteur et comme directeur; par Morelli, par Mlle Méric, dont la belle voix se pose de mieux en mieux, et par le jeune ténor Bartolini. Sans aucun doute, il y avait une sorte de témérité à venir, comme l'a fait Teresa Milanollo, se placer toute seule, armée d'un violon et d'un archet, entre les deux pages supérieurement exécutées d'un chef-d'œuvre dramatique. Mais il faut dire que cette témérité, la jeune artiste se l'est permise de l'air le plus modeste du monde, et que rien qu'en se montrant, elle était déjà pardonnée. Dès qu'elle eut joué, ce fut bien autre chose; on l'applaudissait, on l'acclamait de tous les coins de la salle, et sans aucun doute aussi jamais Teresa n'a obtenu de triomphe plus décisif, ni plus flatteur. Après les *Souvenirs de Grétry*, charmant morceau qu'elle dit avec tant d'âme et tant de *maestria*, elle est revenue jouer cette bouffonnerie, dont l'origine remonte à Paganini et qu'on nomme *Carnaval de Venise*. C'est là surtout que se manifestent la grâce féminine et le bon goût de Teresa. Nous nommerions à l'instant, si nous ne craignions de manquer à la politesse, les artistes supérieurs qui en exagérant, en chargeant jusqu'à l'excès la susdite bouffonnerie, nous l'ont rendue insupportable. Teresa, au contraire, l'a réduite à ce qu'elle doit être, à un caprice qui étonne et ne choque jamais, tant elle sait en adoucir les aspérités, en effacer les angles! Rappelée à grands cris, couverte de fleurs, et encouragée par le succès, Teresa nous a fait part d'une autre fantaisie, composée par elle-même sur l'air de *Malbrough*. C'est un diminutif du Carnaval, dans lequel se trouvent des effets d'échos, qui ressemblent à un dialogue du style le plus comique. Après cette confidence intime, les bravos ont redoublé.

*** Lablache nous est revenu depuis quelques jours. Il a paru dans *Cenerentola* et dans *Don Pasquale*, avec la verve qui ne l'abandonne jamais. Dans ce dernier ouvrage, Mme Castellan a fort bien rempli le rôle créé par Julia Grisi. Le service qu'elle fait au Théâtre-Italien est d'autant plus remar-

quable qu'il faut que la cantatrice le concilie avec les études du *Prophète* et les répétitions de l'Opéra français.

*** Le Théâtre Italien donnera demain lundi une soirée dramatique et musicale avec ses principaux artistes, MM. Lablache, Ronconi, Mmes Castellan et Teresa Milanollo. Le second acte de *l'Elisir d'amore* et les principaux morceaux de *l'Italiana in Algieri*, etc., y seront exécutés, et Teresa Milanollo fera ses adieux au public parisien.

*** La cinquantième représentation du *Val d'Andorre* a eu lieu jeudi dernier. Une indisposition de Battaille avait retardé de deux jours cette solennité, qui s'est accomplie en présence de la foule et au bruit des applaudissements. Il n'est pas douteux que cet admirable ouvrage, toujours également poussé par la faveur publique, n'arrive du même train à sa centième soirée. L'affiche continue d'annoncer les dernières représentations de Mlle Darcier; c'est la seule chose qu'on y verrait changer avec plaisir.

*** On annonce comme devant avoir lieu prochainement à l'Opéra-Comique la reprise de *Ma Tante Aurore*, de Boïeldieu; on a repris vendredi *la Marquise*, d'Adolphe Adam.

*** L'ouverture du théâtre Italien de Covent-Garden, qui devait avoir lieu hier samedi, est remise à jeudi prochain 15 mars.

*** Le théâtre de la Reine doit ouvrir le même jour. M. Lumley n'a pas encore publié de programme.

*** Quatre pensions nouvelles ont été accordées par le comité de l'association des artistes musiciens, dans sa séance de jeudi dernier, à quatre sociétaires également recommandables, parmi lesquels il s'en trouve un qui a été professeur, compositeur et théoricien distingué. Le quatrième pensionnaire est un vieil artiste de Toulouse. Par suite de cette création, le nombre total des pensionnaires de l'association est aujourd'hui porté à vingt et un, et la somme qui leur est actuellement payée s'élève à 4,400 fr. Sur les vingt et un pensionnaires, six appartiennent à des villes de province.

*** Dans la même séance, le comité a pourvu au remplacement de trois de ses membres décédés ou démissionnaires, notamment d'Habeneck. MM. Ambroise Thomas, Batton et Varney ont été nommés à la majorité des voix.

*** Le préfet de la Seine donnait mardi dernier un magnifique concert à ses invités. L'exécution en était confiée à l'orchestre et aux chœurs de la Société des concerts, dirigés par Girard. Le programme, dans lequel ne figurait aucun solo, se composait d'un choix de morceaux pour lesquels les sympathies du public sont connues : un fragment de la symphonie en *ut* mineur, de Beethoven; l'andante de la symphonie en *la*; le finale de *la Vestale;* la romance avec chœurs, *Plaisir d'amour*, etc. Il doit y avoir bientôt un autre concert dans lequel les solistes seront admis.

*** Mardi dernier, une réunion brillante avait lieu dans les salons de Pleyel. Il s'agissait d'un concert au bénéfice d'une salle d'asile et sous le patronage de Mme la marquise de Gabriac, dont le nom se retrouve partout où il y a quelque bien à faire. Des amateurs de talent, réunis à des artistes distingués, avaient voulu concourir à cette bonne œuvre : chacun a eu sa part d'applaudissements. L'archet de Lecieux, les doigts harmonieux de Mme de Kalergi, la voix vibrante et sympathique de Melle de Rupplin, le contralto suave de Mme de Gabriac, le talent si apprécié dans les salons de MM. O'Neill de Tyrone, Chalupt et de Caix, auraient suffi pour assurer le succès de cette matinée, mais le concours de Mme Lia Mulder y ajoutait encore un vif éclat. Cette jeune cantatrice a été admirable dans le grand duo de *Semiramide* et dans le quartetto : *Ridiamo cantiamo*. Le concert a fini par *la Presse des Matelots*, jolie romance de Mlle Puget, avec laquelle Mme Lia Mulder a su attendrir jusqu'aux larmes l'auditoire qu'elle venait de charmer.

*** Offenbach a été admis à jouer dans une des dernières soirées données par le président de la République, et son boléro, charmant caprice musical, a obtenu beaucoup de succès. L'Alboni s'y faisait entendre aussi, et l'on a vivement applaudi le Brindisi de *Lucrèce Borgia*, ainsi que l'air : *Entendez-vous là bas?* composition originale de Vivier.

*** Aujourd'hui dimanche, exercice des élèves du Conservatoire de musique et de déclamation. On jouera *les Folies amoureuses*, de Regnard, et des fragments d'*Orphée*, de Gluck.

*** C'est aujourd'hui, 14 mars, que la Société de *l'Union musicale* donne son 4e concert au profit de la souscription ouverte pour ériger un monument à la mémoire d'Habeneck. Voici le programme de cette intéressante matinée. — 1re partie, 1° symphonie pastorale. — 2e partie, 2° *Ave Maris stella*, de Proch, chanté par Alexis Dupond, avec solo de violon exécuté par Alard; 3° air de *Robert-le-Diable*, chanté par Mlle Félix Miolan; 4° adagio et polonaise, d'Habeneck, exécutés par Alard; 5° chœurs de la révolte de *Fernand Cortez*, de Spontini.

*** Mme Hennelle, la cantatrice distinguée, qui jouit d'une égale faveur en France et en Angleterre, donnera un concert le mardi, 20 de ce mois, avec le concours de plusieurs grands artistes. Nous publierons le programme dimanche prochain. On se procure des billets chez la bénéficiaire, rue d'Enghien, 24.

*** Mlle Guénée, pianiste qui a obtenu à Londres, et récemment à Paris, de brillants succès, donnera mercredi, 14 mars, *à huit heures du soir*, un grand concert au foyer du Théâtre-Italien, dans lequel on entendra Lefort, Mmes Dobrée et Mulder Dupont, de l'Opéra, Géraldi et Mme Verteuil Solowiowa, pour le chant; le jeune Léon Reynier, 1er prix de violon au Conservatoire, et Mlle Guénée pour la partie instrumentale. Cette artiste fera entendre des morceaux de sa composition; les billets, au prix de 5 fr., se trouvent au Théâtre Italien et chez les principaux éditeurs de musique.

*** Mlle Pauline Delaunay donnera, mercredi, 14 mars, à deux heures, dans la salle Sax, une matinée musicale, avec le concours de plusieurs artistes distingués.

*** Dimanche, 25 mars, le jeune Nollet, premier prix de harpe du Conservatoire, donnera, dans la salle Sax, un concert destiné à le racheter de la conscription. On se procure des billets chez le bénéficiaire, rue des Petites-Écuries, 42.

*** Les révolutions chassent d'Italie les artistes en activité de service et ceux qui se sont voués au repos depuis longtemps. Il y a quelques jours, Mme Valabrègue, si célèbre sous le nom de Catalani, arrivait à Lyon en fugitive, exilée de la délicieuse villa qu'elle habitait aux environs de Florence, et où elle exerçait avec tant de noblesse l'hospitalité et la charité. Mme Valabrègue est venue retrouver son fils, officier distingué de notre armée. La musique du 9e régiment de dragons, en lui donnant une sérenade, a trahi son incognito.

*** Le jeune compositeur Alexandre Fesca, qui vient de mourir à Brunswick (et qu'il ne faut pas confondre avec son homonyme, le célèbre compositeur de quatuors, mort en 1826), était âgé de 29 ans. Il avait vu le jour à Carlsruhe, dans le grand-duché de Bade. Dès son enfance, il s'était fait une réputation comme pianiste; comme compositeur, il se signala par son mérite et sa fécondité. Il laisse la partition presque entièrement achevée d'un opéra en cinq actes, *Ulrich von Hutten*, qu'il écrivait pour le théâtre royal du grand opéra de Berlin. Par son testament il a chargé son ami, Henri Littolff, d'achever cette œuvre, que l'on dit remplie de beautés de premier ordre.

Chronique départementale.

*** *Amiens*, 6 mars. — *Le Val d'Andorre*, représenté pour la première fois le 24 février, continue de jouir de la vogue qui ne l'a jamais abandonné dans la capitale. Amiens a donc glorieusement pris le pas sur toutes les autres villes de France, en ce qui touche la mise en scène de ce bel ouvrage. C'est Octave qui chante le rôle du ténor, et en sa faveur, M. Halévy a bien voulu enrichir le premier acte d'un ravissant cantabile, parfaitement approprié à la situation. Mlle Blaës contribue aussi pour une bonne part à l'éclatant succès. C'est une excellente musicienne, possédant plus de voix que son emploi ne l'exige. La romance du dernier acte, chantée par Octave, en *mi bémol*, comme l'avait d'abord écrite le compositeur, est devenue l'objet d'un enthousiasme extraordinaire. — Mlle Masson est venue ici donner une représentation de la *Favorite*.

*** *Brest*, 4 mars. — Après *la Reine de Chypre*, Mlle Méquillet s'est fait entendre dans *la Favorite* et dans *la Juive*. Les rôles de Léonor et de Rachel ont révélé toutes les ressources de son talent musical et dramatique. Les applaudissements, les fleurs et les rappels, attestaient la chaleur de l'enthousiasme.

Chronique étrangère.

*** *Vienne*. — Le nouveau directeur du petit théâtre *Josephstadt* est entré dans une bonne voie; il exploite l'opéra-comique, négligé par le théâtre de *la Porte de Carinthie*. *Le Czar et le Charpentier*, opéra de Lortzing, y a été écouté avec plaisir; *l'Eclair*, d'Halévy, et *Haydée*, d'Auber, y ont fait fortune. *Haydée* était une nouveauté pour les Viennois. C'est la production de M. Auber qui a excité les plus vives sympathies, après *la Muette*, *le Domino noir*, et autres chefs-d'œuvre qu'il est inutile de nommer.

*** *Hambourg*. — *La Gitana*, opéra de Balfe, a été donnée au bénéfice de Mlle Dalle-Aste, au théâtre de la ville. Cette partition a reçu ici un accueil favorable dès sa première apparition.

— Le jeune Henri Wieniawsky, le virtuose de treize ans, qui s'est formé en

France et que la Russie ne se lassait pas d'applaudir, annonce une soirée qui aura lieu très-prochainement.

*** *Stockholm.* — Le *Requiem* de Mozart sera exécuté à la *Fête des Ombres.* C'est sous ce titre assez bizarre qu'on annonce une cérémonie funèbre en l'honneur des victimes des événements politiques qui ont eu lieu l'année dernière.

*** *Barcelone.*—Le mouvement musical de notre ville pendant la saison du carnaval n'a offert que très peu d'intérêt. Au grand théâtre du *Lyceo,* on a monté l'*Alzira* de Verdi. Cet ouvrage, l'un des plus faibles de son auteur, n'a réussi que grâce à la voix fraîche et sympathique, à la délicieuse méthode du ténor Koppa, pour lequel Verdi avait écrit le rôle en Italie.—La Société philharmonique a donné la semaine dernière un brillant concert vocal et instrumental. Parmi les morceaux du programme dont l'exécution a mérité le plus d'éloge, nous citerons l'ouverture de *Guillaume Tell,* et le grand final des *Martyrs,* de Donizetti — Le célèbre guitariste espagnol Huerta, l'artiste nomade par excellence, est arrivé dans notre ville, où il se propose de se faire entendre.

*** *Batavia,* 29 décembre : Le navire français *le Jules César,* qui est parti du Havre le 12 août dernier, vient d'arriver ici, amenant une troupe dramatique française et son directeur, M. Honoré Couget. Cette troupe, composée de dix-neuf membres, dont onze hommes et huit femmes, a été engagée ici pour deux ans, et jouera la tragédie, la comédie et l'opéra. Ses représentations seront données sur le grand théâtre de notre capitale, et auront lieu trois fois par semaine. Elles commenceront dans les premiers jours du mois prochain.

*** Sous le titre de *Chants d'autrefois,* M. Victor Massé, auquel nous devons déjà un grand nombre d'œuvres remarquables pour le chant, vient de composer dix nouvelles mélodies sur des poésies d'auteurs anciens, entre autres : *Mignonne, Epicurienne,* de Pierre Ronsard; *Avril,* de Remi Belleau; *Icare, Une Fontaine,* sonnets de Philippe Desportes, etc., etc. Ces compositions, écrites dans un style original et rempli de distinction, seront recherchées par tous les amateurs de bonne musique. Les dix dessins sont dus aux crayons de MM. Célestin Nanteuil et Mouilleron.

*** Par une combinaison neuve et ingénieuse, les *billets de famille* du Diorama viennent d'être disposés de manière à offrir au public l'avantage d'une diminution progressive dans le prix des places, à mesure que s'augmente le nombre des personnes par lesquelles le billet est présenté. Nul doute que cet heureux moyen de rendre accessible à tout le monde un spectacle si curieux ne soit appelé à une vogue certaine. Le public s'empressera assurément de profiter d'une faveur que les circonstances difficiles ont déterminé les directeurs de cet établissement à offrir pendant cette saison, et qui, en définitive, nous semble devoir leur être aussi profitable qu'à leurs visiteurs eux-mêmes, parce qu'elle aura appris le chemin du Diorama à beaucoup de gens qui ne l'oublieront plus.

*** Dans le deuxième concert de la Société philharmonique, le grand air de *Robert le Diable,* chanté par Mlle Beaudoin ainsi que celui de *Marie Stuart,* parfaitement chanté par Mlle Caron, élève du Conservatoire, ont obtenu le plus grand succès. M. Darcier a chanté avec beaucoup d'expression deux mélodies qui ont vivement impressionné l'auditoire. Ce jeune artiste donne les plus grandes espérances. Dans la partie instrumentale, *la Fantaisie* sur *les Huguenots,* exécutée par M. Lestoquoy, et les solos de violon et flûte exécutés par MM. *Fournier* et *Herman,* ont enlevé tous les suffrages. Dans l'exécution de l'ouverture des *Mousquetaires,* l'orchestre, dirigé par M. Loiseau, a justifié la réputation qu'il s'est acquise depuis longtemps.

Gérant, ERNEST DESCHAMPS.

CHEZ BONOLDI FRÈRES, ANCIENNE MAISON PACCINI,
BOULEVARD DES ITALIENS, 11.

DEUX ROMANCES

L'HIRONDELLE ET LE MOULIN DE MILLY,

Musique de M. F. BONOLDI,

Paroles de M. A. LAMARTINE.

(Extrait de ses *Confidences.*)

MEUBLES. EXPOSITION publique par des ouvriers ébénistes. Prix fixe, rue Saint-Honoré, 290, près St-Roch. On expédie en province et à l'étranger.

Pour paraître le 31 mars 1849,

Chez EDMOND MAYAUD, Éditeur, boulevart des Italiens, 7, à Paris.

CHANTS D'AUTREFOIS,

DIX COMPOSITIONS SUR LES POÉSIES DE

Pierre RONSARD, Remi BELLEAU, Philippe DESPORTES, Jean BERTAUT, Joachim DUBELLAY, François MALHERBE, FLORIAN.

MUSIQUE DE VICTOR MASSÉ,

DESSINS DE CÉLESTIN NANTEUIL ET MOUILLERON.

N° 1. **Mignonne,** ode, poésie de Pierre RONSARD, Ténor.....	3	»
1 *bis.* dito dito dito dito, transposé pour Soprano.....	3	»
2. **Félicité passée,** poésie de Jean BERTAUT, Ténor, Mezzo Soprano ou Baryton.....	2	50
3. **La Chanson du Vanneur de Blé,** poésie de Joachim DUBELLAY, Soprano ou Ténor.....	2	50
4. **Avril,** Poésie de Remi BELLEAU, Ténor ou Soprano.....	2	50
4 *bis.* dito dito dito, pour Mezzo Soprano ou Baryton	2	50
5. **Icare,** sonnet, poésie de Philippe DESPORTES, Basse.....	3	»
5 *bis.* dito dito dito, en clef de *sol* pour Contralto.....	3	»
6. **L'Aubespin,** Poésie de Pierre RONSARD, Soprano ou Ténor	2	50
7. **Une Fontaine,** sonnet, poésie de Philippe DESPORTES, Baryton ou Mezzo Soprano.....	4	50
8. **Epicurienne,** poésie de Pierre RONSARD, Ténor.....	2	50
8 *bis.* dito dito dito, transposé pour Baryton.....	2	50
9. **Robin Gray,** poésie de FLORIAN, Soprano ou Ténor....	3	75
10. **Consolation,** chœur (1), poésie de François MALHERBE. (A 5 voix : 1er Soprano, — 1er et 2e Ténors, — 1er et 2e Basses, ou à 3 voix de femmes, 1er, 2e et 3e Soprani).....	4	50
10 *bis.* dito, pour voix seule, Soprano ou Ténor.	2	50

Les DIX COMPOSITIONS réunies en un volume broché, avec Frontispice par Célestin NANTEUIL. — Prix net : 12 fr.

(1) NOTA.—Ce Chœur peut être chanté en QUINTETTE (4 Soprano, 2 Ténors et 2 Basses), ou en TRIO (par un 1er, 2e et 3e Soprano.)

PUBLIÉ PAR LES MAISONS

Brandus et Ce, 87, RUE RICHELIEU,

Troupenas et Ce, 40, RUE VIVIENNE,

LE VAL D'ANDORRE,

OPÉRA-COMIQUE EN 3 ACTES,

PAROLES DE M. DE SAINT-GEORGES;

MUSIQUE DE

F. HALÉVY.

La Grande partition	400 fr.
Les parties d'orchestre	400
L'Ouverture en partition	24
L'Ouverture en parties séparées	24

LA PARTITION POUR PIANO ET CHANT,
Format in-8°. Net : 15 fr.

LA PARTITION POUR PIANO SEUL.
NET : 8 FR.

MORCEAUX DE CHANT DÉTACHÉS,
Avec accompagnement de Piano :

N. 1. Air, chanté par Mlle Lavoye : *Du pays basque une coutume.* 6 »
2. Chanson du chevrier, chantée par M. Battaille : *Voilà le sorcier.* 4 50
2 *bis. La même*, transposée pour voix de baryton. 4 50
2 *ter. La même*, transposée pour voix de ténor 4 50
3. Quatuor, chanté par Mlles Revilly, Lavoye, MM. Jourdan et Battaille : *Savant devin, au fond de l'âme* 10 »
4 La Marguerite, romance chantée par Mlle Darcier : *Marguerite, qui m'invite.* 4 50
4 *bis. La même*, transposée pour voix de mezzo soprano. 4 50
5. Ariette, chantée par M. Audran : *Enfant des bois, mon cœur.* 3 »
6. Air, chanté par M. Mocker : *Dans cette ferme hospitalière* 6 «
7. Cavatine, chantée par M. Audran : *Une terreur profonde.* 3 »
8. Cavatine, chantée par M. Mocker : *Venez, soldats* 4 50
9. Basquaise, chantée par Mlle Lavoye : *Carlos aimait* 6 »
9 *bis La même*, transposée pour mezzo-soprano 6 »
10. Romance, chantée par Mlle Darcier : *Faudra-t-il donc* 3 »
10 *bis. La même*, transposée pour contr'alto. 3 »
11. Trio, chanté par Mlle Darcier, MM. Audran et Mocker : *Ah! maintenant, j'en ai l'espoir* 9 »
12. Quatuor, chanté par Mlles Lavoye, Darcier, MM. Mocker et Audran : *Quoi! c'est Georgette! Ah! je devine et je comprends.* 9 »
13. Trio, chanté par Mlle Darcier, MM. Battaille et Audran : *Reste, Rose, un instant.* 7 50
14. Romance, chantée par M. Battaille : *Le soupçon, Thérèse* 4 50
14 *bis. La même*, pour voix de baryton ou mezzo-soprano. 4 50
15. Romance, chantée par M. Audran : *Quand sous ma foi* 3 »
16. Chanson du tambour, chantée par M. Mocker, avec chœur : *Tambour, toi qui guides nos pas* 7 50
16 *bis. La même*, pour quatre voix d'hommes. 6 »
16 *ter. La même*, pour voix de ténor seul. 4 50
17. Chœur de jeunes filles (prière) : *La cloche nous appelle.* 4 50
18. Duo, chanté par Mlle Lavoye et M. Jourdan : *Vous partez?* 6 »
19. Romance, chantée par M. Audran : *Toute la nuit* 4 50
19 *bis. La même*, pour voix de baryton ou mezzo-soprano. 4 50
20. Trio, chanté par Mlle Darcier, MM. Battaille et Audran : *Mon Dieu! mon Dieu! t'ai-je bien entendu!* 7 50

MORCEAUX DE CHANT,
AVEC ACCOMPAGNEMENT DE GUITARE.

N. 2 *bis.* Chanson du Chevrier, chantée par M. Battaille 2 »
4 *bis.* La Marguerite, romance chantée par Mlle Darcier. 2 »
10 *bis.* Romance, chantée par Mlle Darcier. 2 »
14 *bis.* Romance, chantée par M. Battaille 3 »
19. Romance, chantée par M. Audran. 2 »

ARRANGEMENTS
POUR PIANO.

L'ouverture, arrangée pour piano par Garaudé. 6 »
— — à 4 mains par Ed. Wolff 7 50
Adam. Six petits airs très-faciles. 6 »
Croisez. op. 45. Fantaisie pour piano. 5 »
— op. 46. Duo facile à 4 mains. 6 »
Duvernoy. op. 181. Fantaisie (moyenne force). 6 »
Goria. op. 47. Fantaisie dramatique. 9 »
Heller. op. 64. Caprice brillant 7 50
Hunten. (F.). Fantasia-rondo 6 »
Kalkbrenner. op. 186. Fantaisie brillante 7 50
Lecarpentier. Deux bagatelles (106e et 107e), chaque 5 »
Osborne. Fantaisie. 7 50
Redler. op. 137. Prière. 5 »
Roselien. op. 111. Fantaisie brillante. 9 »
Wolff. op. 153. Grand duo à 4 mains. 9 »
Fessy. Polka. 3 »
Pasdeloup. Rose de mai, polka 3 »
Marcailhou. Valse brillante 3 »
Fessy. Redowa. 3 »
Lecarpentier. Quadrille. 4 50
Musard. Deux quadrilles pour piano et à 4 mains, chaque. 4 50

MUSIQUE CONCERTANTE DE PIANO.

Bériot et **Wolff**, op. 155, Grand duo pour piano et violon 9 »
Louis (N.). op. 178, Sérénade pour piano et violon 9 »
Panofka, Mosaïque pour piano et violon, en deux suites, chaque. 2 »
Seligmann. op. 49, Fantaisie pastorale pour piano et violoncelle. 9 »
Guichard. Duo pour piano et cornet à piston 7 50

MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Panofka. Fantaisie pour violon avec accompagnement de piano 6 »
Walckiers. 2 fantaisies faciles pour flûte seule 6 »
Lee, op. 50. Réminiscences, fantaisie pour violoncelle, avec accompagnement de piano 6 »
Musard. 2 quadrilles pour grand orchestre, chaque 9 »
— Les mêmes pour petit orchestre, chaque 6 »
L'ouverture arrangée pour 2 violons, par N. Louis. 5 »
— — 2 flûtes, par Walckiers 5 »
— — musique militaire, par Morhr. 15 »
Les airs arrangés pour 2 violons, par N. Louis, en deux suites, chaque 7 50
— — violon seul, chaque 6 »
— — 2 flûtes, par Walckiers, en deux suites. 7 50
— — flûte seule, par Walckiers. 6 »
— — 2 cornets, par Guichard, en deux suites, chaque. 7 50
— — cornet seul, id. 6 »
— — musique militaire, par Mohr, en deux suites, chaque. 15 »
Adam (Ad.). Pas redoublé pour musique militaire 5 »
Fessy. Fantaisie pour fanfare de cavalerie 7 50
Fessy. 2 quadrilles de Musard, arrangés pour musique militaire, chaque 7 50
Mohr. Deux pas redoublés et une polonaise, chaque 5 »

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 11. 18 Mars 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Le voisinage et la musique, par **Maurice Bourges**. — Auditions musicales, par **H. Blanchard**. — Porte Saint-Martin, le *Postillon de Saint-Valery*, opéra-comique (première représentation). — *Prométhée enchaîné*, scènes d'après Eschyle, paroles de **Léon Halévy**, musique de **F. Halévy**. — Revue musicale de Londres. — Nouvelles. — Annonces.

LE VOISINAGE ET LA MUSIQUE.

Il n'est pas bon que l'homme soit seul. C'est là, vous le savez, ce que dit le livre de vérité. Mais quand fut rédigé ce livre des livres, il n'était encore question dans l'univers ni de soirées musicales, ni de concerts, ni d'opéras français et italiens. Le sage, s'il avait pressenti l'avénement de toutes ces belles inventions futures, y eût regardé à deux fois avant de formuler cet axiôme si résolument positif : Il n'est pas bon que l'homme soit seul.

Il serait, au contraire, fort bon qu'en pareilles occasions l'homme pût être seul, afin d'échapper aux distractions innombrables, multiformes qui viennent à tout instant lui ravir l'indépendance de ses sensations, l'arracher aux jouissances exclusives de la musique. Entendre et bien entendre, en toute liberté, avec plénitude et parfaite application de l'esprit et des sens, c'est l'idéal de l'amateur; mais, hélas! un idéal presque irréalisable, tant la triste nécessité du voisinage, ce fléau des assemblées musicales, suscite d'obstacles ingénieux à se représenter sous mille aspects variés. En vain, chercheriez-vous à vous abstraire au plus haut degré, à oublier tout ce qui vous entoure pour entrer avec l'artiste ou l'orchestre dans cet état d'intime corrélation qui lie le magnétisé au magnétiseur et le rend inaccessible à toute provocation extérieure. Efforts infructueux, peine perdue! Le voisinage est là qui vous presse, qui vous sollicite, qui vous attire en dépit de vous-même, fertile qu'il est en obsessions de toute sorte, inépuisable en accidents imprévus, perpétuel usurpateur de votre libre arbitre. Plus vous êtes nerveux, susceptible, impressionnable, capable, par conséquent, de jouir largement des perceptions musicales, plus vous prêtez le flanc à ses atteintes par cette délicatesse même d'impressions. Il vous rend l'action perturbatrice qu'à votre insu vous-même exercez sur lui; il s'empare de vous, sinon en totalité, du moins en partie; il amoindrit votre individualité. Qui n'a éprouvé cent fois combien l'influence de l'entourage au concert ou à l'Opéra réagit despotiquement sur la manière de sentir et de juger? Qui n'a reconnu par expérience que telle musique, appréciée à l'audition publique et examinée derechef dans le recueillement solitaire du cabinet, change du tout au tout, au point de ne plus sembler la même? Il y a sans doute plus d'une cause à cette contradiction; mais la plus puissante, la moins contestable, celle qui entre pour les trois quarts dans cette bizarre anomalie, c'est le désordre momentané que le voisinage porte dans vos idées. Hallucinations tantôt fâcheuses, tantôt séduisantes, mirage gracieux ou piqûres taquines, tout est mis en œuvre par ce malicieux démon du voisinage, qui va rôdant autour de vous comme le lion de l'Écriture, *quærens quem devoret*, cherchant quelqu'un à attraper.

Que de piéges ne tend-il pas à la candide bonhomie de votre dilettantisme! Ne voyez-vous point à votre gauche ces charmants regards furtifs, qui glissent sur vous comme au hasard, des plus beaux yeux de France et brisent subitement la chaîne de vos innocentes pensées? N'apercevez-vous pas à votre droite ce joli pied de créole, qui se montre plus qu'il ne serait nécessaire pour marquer tous les temps et emporte votre imagination bien loin de l'*Arsis* et du *Thesis*? Devant vous, n'y a-t-il pas là, à un demi-mètre de distance, le spectacle inopportun du cou le plus blanc du monde, qui balance mollement, aux ondulations du rhythme, une tête sans doute ravissante, tout en troublant la vôtre? Derrière vous, enfin, pour peu que vous vous retourniez, votre rayon visuel ne rencontre-t-il pas, hermétiquement gantée pour le plus grand bénéfice de l'imagination, une petite main, dont les doigts menus et mignons simulent coquettement l'accompagnement de la mélodie? Suivez donc, si vous le pouvez, avec de si frais tableaux sous les yeux, suivez le lugubre développement d'une marche funèbre, les héroïques élans d'une composition guerrière, les austères combinaisons d'une fugue ecclésiastiquement contrapontique! Saint Antoine lui-même, ce fort des forts, ne triompherait pas des dispositions d'esprit nées d'un si périlleux voisinage. Décidément, et malgré le livre saint, il est bon quelquefois que l'homme soit seul.

Mais, dira-t-on bien vite, y a-t-il donc tant de jolis yeux, de jolies mains, de jolis pieds, de jolies têtes pour que le trop de distractions soit à redouter? Alors, c'est tout l'inverse qui est à craindre. Une suave mélodie, une harmonie idéale vous parle de beauté séraphique, et vos regards se heurtent tout-à-coup au plus laid des visages, aux attitudes les moins gracieuses, aux plus choquantes difformités. Quel grotesque contre-sens! quel insupportable contraste! Afin de renouer le fil rompu de vos impressions artistiques, fermerez-vous aussitôt les yeux pour vous soustraire à l'odieuse image? Mais elle a produit son effet; elle vous poursuit jusque dans le for intérieur, grâce à la triste tenacité de la mémoire. Criez donc plus que jamais : Il serait bon que l'homme fût seul à l'Opéra et au concert.

Pénétré de cette importante vérité, feu lord ***, dilettante forcené (un Anglais ne l'est que comme cela, lorsqu'il est dilettante), excentrique entre les excentriques, ne prenait jamais un abonnement, ne louait jamais loge ou stalle, sans s'informer d'abord du personnel qui devait constituer son voisinage. Pour lui, le concert ou l'Opéra était un festin dont le choix des convives formait l'assaisonnement fondamental. On

le vit plus d'une fois *travailler* avec les préposés à la location pour organiser suffisamment son entourage, et même louer expéditivement tout un groupe de loges, tout un pâté de stalles pour pouvoir s'isoler à son gré. Ce que fait journellement un gros bourgeois en s'assurant de tout un coupé, de tout un intérieur de diligence, afin d'avoir ses aises en route, milord ***, pair d'Angleterre et commandeur de l'ordre de la Jarretière, pouvait bien se le permettre dans l'intérêt de ses jouissances. Il est vrai que cent obstacles l'empêchaient souvent de les savourer dans les conditions voulues, mais quand le hasard, aidé par l'argent, favorisa l'entière application de ses principes en matière d'audition musicale, Dieu sait quels plaisirs il goûta, cet amateur modèle, plaisirs sans partage, et inconnus au vulgaire!

Le vulgaire, en effet, qui n'est pas assez opulent pour accaparer ainsi toute une région de places et faire le vide autour de soi, en est réduit à subir le martyre du voisinage et les infinies variétés de *Fâcheux*, dont l'amusante comédie de Molière n'a pas épuisé la liste. Depuis Molière, le lyrisme et le musicalisme ont multiplié les types. Tantôt c'est un voisin à la poitrine herculéenne, aux bronches sonores, qui rivalise les trompettes de l'orchestre en toussant, crachant, éternuant et se mouchant avec l'éclat de la fanfare, juste au moment d'un de ces pianissimos rubiniens que pourrait vous faire perdre le vol d'un hanneton. Tantôt c'est le voisin frénétiquement enthousiaste qui frétille de plaisir, trépigne, bondit, s'exclame, entre en convulsion admirative, et par ses interjections turbulentes vous fait oublier l'Opéra pour Bicêtre. Hier, vous aviez le voisin mélomane; écho continu de toutes les mélodies, il exécutait à la suite du chanteur une sorte de canon perpétuel à contre-temps et *alla zoppa*, que nul compositeur n'eût soupçonné. Aujourd'hui, c'est le voisin connaisseur, tout imprégné de contrepoint et de fugue, hérissé de mots techniques, de doctes interprétations. Comme Herminie désignant les chefs croisés au sultan sur la haute tour de Solime, il vous nomme au passage les imitations qui se succèdent, les tons armés de dièses et de bémols, les strettes, la pédale, les modulations. Rien n'est oublié dans sa revue, et vous voilà submergé de science. Demain, ce sera le vieil habitué de l'orchestre ou du balcon qui connaît sur le bout du doigt son répertoire lyrique depuis 89; chronique vivante, dépositaire scrupuleux des petits secrets du monde musical, il vous étourdira du bourdonnement de sa mémoire; *laudator temporis acti*, il vous volera le présent au profit du passé; il a entendu Garat, Garcia, Mmes Branchu, Barilli, cent autres encore, et pour ce il vous empêchera d'entendre Alboni ou Castellan. Mieux vaut pourtant ce voisinage, au moins instructif, que le contact d'une de ces natures froides, railleuses, cuirassées d'une systématique ironie, toujours promptes à la critique, incapables de rien sentir, cachant leur impuissance sous un masque rieur, et qui croient donner une haute idée de leur intelligence en décriant à toute heure tout ce qui chante, tout ce qui joue, tout ce qui s'écrit aujourd'hui. Combien vous préférerez, malgré ce qu'il a d'étrangement agaçant, le personnage obligeant, si désireux d'entretenir des relations de bon voisinage, que, pour s'être trouvé une fois déjà auprès de vous, il va vous accabler de ses avances courtoises et se jeter poliment entre la musique et vous, offrant à tout propos sa tabatière, son programme, son binocle, s'informant longuement de votre santé, s'excusant dix fois de sa rotondité gênante ou du jeu trop prompt de ses coudes anguleux, aimable bourreau qu'il faut remercier par un sourire sans cesse renaissant!

Mais que Dieu vous garde surtout du plus implacable des voisins, du questionneur de profession, point d'interrogation sempiternel, qui ne tarit pas en interpellations diffuses à propos des artistes mâles et femelles, des morceaux, de la salle, des compositeurs, de ceci, de cela et de bien d'autres choses. Heureux mille fois si vous n'avez à endurer que la burlesque perspective de la voisine entre deux âges, dont l'âme déborde de poésie! Va-t-on commencer un adagio de Beethoven, à l'instant elle s'est posée en muse romantique, attitude inspirée, regards languissamment tournés vers la voûte, tendre mélancolie voilée. Soyez sûr que chaque adagio du grand maître ramènera à heure fixe la même pantomime, tout comme il y aura sur ce visage invariablement docile un sourire visant à la finesse naïve et spirituelle dès le premier accord d'un allegretto d'Haydn ou de Mozart. Qu'au moins on ne vienne pas changer l'ordre du programme; le sourire badin ou la pose académique pourrait bien, sur la foi du numérotage, se tromper de destination.

Nous ne parlerons pas, tant le type en est vulgaire, du voisin qui s'endort au premier coup d'archet et accompagne les plus beaux passages d'un ronflement olympien; de celui qui, pendant l'opéra, discute rentes et chemins de fer et se tait religieusement pour *écouter* le ballet; de cet autre qui s'empresse de se lever bien avant la fin, et coupe, par exemple, de son vacarme sans pudeur, le trio final de *Robert-le-Diable* ou des *Huguenots*,

> Car les gens du bel air, pour agir galamment,
> Se gardent bien surtout d'ouïr le dénouement.

Glissons encore sur l'engeance désœuvrée, dont le regard nomade s'acharne à passer la salle en revue pour s'écrier à chaque apparition nouvelle : Ah! voici madame de... Tiens, voilà notre grand poëte... Oh! oh! c'est le divin maestro... D'ordinaire, cette spécialité télégraphiquement observatrice fait sentinelle à l'entrée de l'orchestre et des galeries. Malheur au vrai dilettante que la rigueur du sort a logé dans la stalle qui avoisine immédiatement ce couloir! Il devra porter sur les épaules, et cela dans les deux sens, ces inexorables vedettes, penchées à mi-corps au-dessus de sa tête pour étudier soigneusement le personnel de l'assemblée et proclamer ses découvertes.

En vérité, s'il est constant que parfois les extrêmes se touchent, c'est particulièrement et surtout au concert et à l'Opéra. Il semble que que là un lutin des plus espiègles prenne plaisir à faire coudoyer les natures essentiellement antipathiques, à rapprocher le jovial et le spleenique, le taciturne et le babillard, le flegmatique impassible et le nerveux remuant, celui qui ne veut qu'entendre et celui qui ne veut que voir; à faire jaillir par le frottement les étincelles irritantes des caractères le moins conciliables Etonnez-vous après cela qu'au temps des guerres musicales (heureux temps cependant! heureuses guerres!) les passions atteignissent au plus haut degré d'animosité, et que le parterre de nos théâtres lyriques fût la fidèle image d'une fournaise ardente. Sans remonter plus loin, que de secrètes aversions, que de sourdes acrimonies, que de mystérieux ressentiments, produits subitement ou à la longue du choc de deux organisations opposées, accouplées par le voisinage! Entre les dilettantes, comme entre les peuples, le rapport limitrophe est source de discorde. Le moyen qu'il en soit autrement, quand ce qui vous déplaît enchante précisément l'homme qui vous touche du coude, quand ce qui vous ravit n'obtient de lui que des témoignages de dédain? N'est-ce pas une insulte détournée que chacun fait au goût, au jugement de son voisin? L'amour-propre n'est-il pas là pour relever le gant dans cette lutte indirecte, et inspirer à l'un et l'autre une haine muette contre l'ennemi avéré de ses plaisirs. En vain se dit-on que les opinions sont libres. La liberté d'opinion du voisin froisse et blesse la vôtre. Hélas! c'est dans la fable seulement que l'harmonie passe pour adoucir les cœurs les plus farouches. Quoique Grétry affirme que son quatuor, *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille*, réconcilia des parents désunis, la fatale nécessité du voisinage a plus brouillé de dilettantes que le charme de la musique n'en a rapproché. Plus d'un abonné, s'il n'était retenu par une pudeur salutaire, plaiderait au besoin contre l'administration, afin d'obtenir un changement de place et de fuir son voisin pour cause d'incompatibilité d'humeur. La loi n'a pas prévu ce cas de séparation de corps. Il y a pourtant une frappante analogie entre cette position douloureuse et le supplice barbare qui consistait à attacher à un cadavre inanimé un condamné plein de vie.

Aussi, après avoir longuement et curieusement réfléchi sur la calamité du voisinage en matière musicale, un grand économiste de nos amis (qui n'a pas aujourd'hui entre ses amis un grand économiste?)

concluait, dans l'intérêt du vrai dilettantisme, à la nécessité de soumettre les salles de concert et d'opéra au régime cellulaire rigoureusement appliqué. Il est vraique ce profond penseur émettait cette merveilleuse idée, voici déjà un an. Depuis, sa vie privée s'est transformée miraculeusement à la faveur de la musique. Aux concerts de la rue Bergère, dame Fortune plaça, dans une stalle voisine de la sienne, une jeune, jolie et brillante héritière. Notre philosophe fut distrait, cela se devine; mais la belle voisine ne le fut pas moins, cela se pardonne. Un andante *con amore*, délicieusement interprété par l'orchestre, aida l'éloquence des regards et servit d'officieux truchement à ces quatre yeux qui cherchaient confusément à se parler et à s'entendre. Le basson roucoula, et les deux yeux bruns s'animèrent. La flûte soupira, et les deux yeux bleus s'attendrirent. Heureux voisins! L'amour et le citoyen maire achevèrent bientôt ce qu'avaient commencé le voisinage et la musique. Voilà un beau dénouement, qui bat en brèche la théorie ultrà-dilettante du régime cellulaire. Aussi, notre grand économiste, devenu l'époux d'une voisine distraite si fort à propos, s'est complétement amendé. Il a passé d'un extrême à l'autre; il maintient avec la Bible, et pour cause, qu'au concert et à l'Opéra il n'est pas bon que l'homme soit seul. *O mutabile vulgus!* Maurice Bourges.

AUDITIONS MUSICALES.

Société de musique classique. — Mlle Teresa Milanollo. — Mlle Louise Guénée.

Les réacteurs classiques de l'art musical triomphent sur toute la ligne, comme Molière, de 1830 à 1840, a triomphé et retriomphera toujours du drame féroce et romantique. Toutes les réactions, comme celles des forcenés modérés d'autrefois, ont leur intolérance, leurs excès et leur despotisme. Celui qu'inspire la musique n'est pas moins passionné que tous les autres, mais il est moins cruel. Il faut dire cependant que les réactionnaires en musique commencent à s'asseoir un peu trop complaisamment dans leur triomphe, à se complaire avec excès dans leur admiration rétrospective. Il y a beaucoup de similitude, pour la rime et la raison, entre ces deux mots : réactionnaires et stationnaires. Les partisans exclusifs de ces deux choses ont l'esprit paresseux; ils admirent de confiance sur le dire général, pourvu que l'œuvre qu'ils entendent soit décoré d'un nom consacré. A ce sujet, nous nous rappelons la boutade d'un homme d'esprit et de goût qui voulait conserver son libre arbitre et son indépendance à l'époque de la restauration de Molière dont nous avons parlé plus haut. La réaction en faveur de cet auteur était lancée au galop : il fallait suivre ou passer pour un infirme, un crétin. L'homme de goût dont il est ici question, poussé à bout, mis en demeure d'admirer les moindres productions de l'auteur des *Précieuses ridicules*, dit, avec une sorte d'indignation à un critique de ses amis attaqué de cette *moliéromanie* : Je te déclare que tu ne m'imposeras pas *Mélicerte! Mélicerte* en effet est une de ces pièces sans importance littéraire et dramatique comme il en est échappé quelques-unes à la plume de Molière pour les plaisirs du grand roi. Sans mettre sur la même ligne, dans l'art musical, le second quatuor de Mozart, œuvre 18e, pour deux violons, alto et violoncelle, on peut désirer, ce nous semble, d'entendre d'autres quatuors de Mozart que celui-là. Nos virtuoses exécutants semblent s'être donné le mot, dans cette saison de concerts, pour ne dire que ce quatuor. Est-ce parce qu'il est d'une facile exécution? Est-ce pour se dispenser d'en répéter d'autres? Nous l'avions bien entendu cette année huit ou neuf fois, nous promettant de faire une croix à la dixième, comme on dit vulgairement, lorsque la *Société de musique classique* nous a mis à même de remplir notre promesse. Elle a ouvert sa dernière séance chez Sax par cet inévitable quatuor en *ré* majeur, d'un style pur et brillant comme l'astre du jour aux rayons duquel on voulait qu'une jeune fille malade vînt se réchauffer, et qui répondait : Oh! ma bonne, j'ai tant vu le soleil!

Nous allions donc écouter ce quatuor comme une lecture de *Mélicerle*, si ses interprètes n'en avaient fait un *Misanthrope* par l'esprit, la verve et la chaleur de leur exécution. L'atmosphère était pure, les cordes ne sifflaient point comme à une des précédentes séances. les virtuoses étaient bien disposés, les auditeurs écoutaient religieusement, et le fluide sympathique les unissait les uns les autres. Nous n'avons donc pas eu à pardonner, mais à remercier Mozart d'avoir écrit ce quatuor en *ré*..., ce qui ne veut pas dire qu'on n'en entendrait pas d'autres avec autant de plaisir. Ce plaisir, on a pas tardé à le goûter dans toute sa pureté classique unie à la fraîcheur mélodique, à la religiosité de l'art, qui se trouvent réunis au suprême degré dans le fragment connu sous le titre de la *Prière*, d'un quatuor en *sol* majeur de Haydn.

Quelle chose délicieuse et ravissante que cet *andante* religieux dû à la double inspiration de la mélodie et du contre-point! Nous demandons bien pardon aux musiciens romantiques de mettre un point d'exclamation ou d'admiration — manière de ponctuer qui nous est peu habituelle — après le mot de contre-point; mais c'est qu'il est évident que tout le charme de ce morceau est dans la mélodie incessamment renversée au moyen du contre-point quadruple, et qui produit tant d'effet par l'unité de la pensée, composée seulement de seize mesures, et la simplicité du moyen scientifique. Ayez à peindre une dispute dans une maison de fous, la confusion des langues sur la tour de Babel, ou la discorde régnant dans le camp d'Agramant, et vous trouverez dans la fugue, fille du contre-point, tous les éléments, toutes les couleurs d'un tableau dramatique au plus haut point, produit par les mêmes artifices de science que la *Prière* d'Haydn.

MM. Dorus, Verroust frères, Klosé et Rousselot ont dit d'une manière irréprochable un des beaux quintettes de Reicha, pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson. C'étaient cinq âmes d'artistes, de virtuoses qui s'insufflaient dans l'âme de chaque auditeur. Le septuor de Hummel, pour piano, trois instruments à cordes et trois instruments à vent, n'a pas été moins bien exécuté par Mme Wartel et ses co-concertants. On se prenait à désirer cependant, en de certains passages, que la pianiste joignît, à sa finesse d'exécution, un peu plus d'ampleur de son, surtout dans les masses harmoniques, ou que MM. les instrumentistes à vent modérassent, par galanterie et dans l'intérêt de l'œuvre qu'ils exécutaient, ce que leurs instruments ont de puissant, de perçant, d'incisif pour l'ouïe, en faveur de Mme Wartel et de l'auteur à qui nous avons entendu dire, dans son langage franco-tudesque : Pas te pétale, pas te pétale! che n'aime pas le pruit.

—Tout a été dit sur le talent esthétique et mécanique de Teresa Milanollo : les critiques compétents ont analysé les effets produits par cette jeune virtuose dans tous les concerts qu'elle a donnés ici. Le dernier a eu lieu lundi passé, au théâtre Italien, sous forme de solennité dramatique et musicale. Mme Castellan, Ronconi, Lablache et Morelli s'y sont dessinés dans leur double talent comique et musical en jouant des fragments de l'*Elisir d'amore*, de la *Sonnambula*, de *Cenerentola*, etc. Un *adagio* religieux suivi du rondeau d'un concerto de Bériot a été dit délicieusement par la bénéficiaire; et puis elle a exécuté une fantaisie sur des motifs de *Robert-le-Diable*. L'air passionné de *Grâce! grâce!* a été chanté par la jeune violoniste de la manière la plus dramatique. Ce brillant solo de violon vous représente le chef-d'œuvre de Meyerbeer. comme la fantaisie sur *Richard Cœur-de-Lion* si bien jouée par Teresa résume le chef-d'œuvre de Grétry.

La jeune violoniste exceptionnelle a redit les capricieuses excentricités d'Ernst ou de Paganini, connues sous le titre de *Variations sur le Carnaval de Venise*. Le maintien grave, la figure mélancolique de Teresa Milanollo, contrastent singulièrement avec la bizarrerie et la folie de ces variations; elle en fait saillir consciencieusement toutefois les traits comiques. Nous aurions désiré, qu'imitant Servais, puisqu'il lui est facile de prendre tous les styles et toutes les manières, elle dramatisât ce thème si élastique au point de provoquer l'attendrissement et les larmes parmi ses auditeurs, comme l'habile violoncelliste le fait. C'est rendre d'ailleurs à cet air le caractère et l'esprit de son origine, car il fut apporté à Marseille par des Grecs modernes, à qui leurs an-

cêtres l'avaient transmis; il servait, de temps immémorial, pris dans un mouvement beaucoup plus lent, de chant de mort aux convois funèbre des anciens Grecs. Telle est, du moins, la tradition populaire dans l'archipel hellénique; et l'Italien, le Vénitien insoucieux a fait de cette mélodie mortuaire un chant de folie et de plaisir. On lui reconnait, au reste, ce double caractère de mélancolie et de gaieté dit par Teresa Milanollo, comme il l'avait aussi, joué par le fantastique Paganini.

— Une autre virtuose, pianiste et française, Mlle Louise Guénée a aussi donné son concert dans lasalle du Théâtre-Italien, mercredi dernier. Mlle Guénée, par un caprice de jolie femme, — et elle en a le droit — s'est presque faite anglaise et tout-à-fait compositeur pour le piano. Comme c'est par suite de notre révolution, qui a frappé presque en même temps de déchéance l'art musical et la royauté, que Mlle Guénée s'est trouvée *transportée* en Angleterre, elle a voulu reprendre, à la première lueur des rayons du soleil artistique qui vient ranimer et réchauffer notre sol, ses droits de citoyenne française, et de nombreux applaudissements lui ont prouvé qu'elle a bien fait.

L'ISOLEMENT, caprice de sa composition, par lequel Mlle Guénée a ouvert ce concert, est une élégie inspirée par la mélancolie, et qui faisait contraste avec les très-nombreux auditeurs venus comme pour protester contre l'isolement, chanté par l'auteur. Son étude intitulée : CHORAL RELIGIEUX, écrit pour la main gauche seule, vous fait entendre une harmonie pleine et pompeuse que donnent ordinairement les deux mains sur le clavier. DORS, MON ENFANT! et une autre étude de concert ont été dites encore par l'auteur avec autant de finesse et de suavité que de *brio* dans le jeu.

M. Lefort, Mme Rabi et Mme Verteuil-Solowiowa, ce qui signifie rossignol en russe, à ce qui nous a été dit, s'ils n'ont pas rivalisé avec cet oiseau mélodieux, ont chanté supportablement et même agréablement dans ce concert.

Deux morceaux de violon ont été exécutés par le jeune Léon Reynier, premier prix du Conservatoire. Nous pensons qu'il est bon de dire à ce virtuose de quatorze ans et demi, digne d'être, sinon le mari, du moins le frère de Teresa Milanollo : Diable! diable! mon jeune ami, vous avez un archet preste, leste, audacieux, mordant bien la corde, excepté dans le *staccato,* dont l'effet est souvent sous-entendu; vous avez un son nourri, plein d'éclat dans la double corde; vous chantez avec beaucoup d'expression, avec une âme, une expansion même un peu trop hâtives; mais souvent les notes finales de vos traits sont escamotées; et nous vous enjoignons surtout de faire souvent de la musique d'ensemble, afin d'acquérir ce qu'on appelle un aplomb de bon musicien. La mesure et le rhythme, voyez-vous, mon ami, ont leur harmonie et leur régularité métriques comme les notes superposées en accords. Nous savons que ce défaut d'aplomb vient de votre fougue qui dévore l'espace, jeune coursier; mais vous apprendrez que la chaleur contenue est plus puissante, plus communicative que celle qui déborde. Vous avez tout ce qu'il faut enfin pour devenir un grand virtuose, et vous le deviendrez... si les révolutions physiologiques et les louanges exagérées et maladroites ne vous arrêtent pas en chemin, et ne vous font pas faire de trop longues stations dans les auberges de la paresse et de l'orgueil.

Mlle Guénée a terminé sa séance par une grande fantaisie fantastique, dans laquelle elle a déployé, comme exécution et composition, des choses gracieuses et pompeuses, de ces excentricités musicales dont se nourrit le genre dit fantastique, mais sans pour cela sortir des règles d'une mélodie élégante et simple tout à la fois, et d'une harmonie rationnelle; elle s'est rappelé, sans doute, qu'avant d'être compositeur elle a été, comme elle l'est toujours en Angleterre, habile et classique professeur de piano.

— On fait toujours de bonne musique dans les soirées musicales que ramène la saison musicale chez Mme la comtesse de Lucotte. Quelques chanteurs du théâtre Italien, et entre autres Morelli, se sont fait entendre dans celle de mardi dernier. On y a exécuté une cantate intitulée : *Le cri de la France du temps de la Ligue,* composée et chantée par M. Antonin Guillot, élève de Ponchard. Cet air, pour voix de ténor, est *orné* d'un portrait lithographié de Henri IV, à figure jeune, et qu'un seul des chiffres romains ci-dessus désignerait mieux pour des gens qui professent une opinion de politique idéale Quoi qu'il en soit, la poule au pot annoncée au peuple par le Béarnais joue son rôle dans cette cantate, fort bien écrite pour la voix et non moins bien chantée par l'auteur. Henri BLANCHARD.

THÉATRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN.

***Postillon de Saint-Valery,* opéra en 2 actes.**

LIBRETTO DE MM. COMMERSON ET SALVADOR;

MUSIQUE DE M. PILATI.

L a *Gazette musicale* se doit d'appuyer la décentralisation musicale soit qu'elle se manifeste dans les départements ou même dans la ville des arts, que l'on nomme Paris. Une tentative de ce genre vient d'avoir lieu au théâtre de la Porte-Saint-Martin, qui ne sait, administrativement, sur quel pied danser, ou bien en quel ton parler et chanter. Les artistes de ce théâtre se sont décidés, il y a quelques jours, à prendre ce dernier moyen de se mettre en communication avec le public, et ils n'ont pas eu à s'en repentir; et ils ont chanté, ma foi, un véritable opéra-comique en gens habitués à ce genre qu'on dit éminemment national, et dont un pouvoir absurde a, jusqu'à ce jour, arrêté l'essor et circonscrit, par privilége, l'exploitation exclusive dans un seul théâtre, au détriment de tous nos compositeurs nationaux.

Le Postillon de Saint-Valery est une fort bonne tentative d'émancipation musicale qui aurait plus de retentissement si elle partait d'une administration qui sache bien ce qu'elle veut, qui adopte franchement, par exemple, le grand drame nécessaire, inhérent à l'existence de ce théâtre, et l'opéra-comique en un ou deux actes, comme l'ouvrage nouveau. Il est question dans ce libretto, bien coupé d'ailleurs pour la musique, de l'expulsion du roi Jacques II d'Angleterre, et des amours d'un postillon qui aspire à la main de Mme Suzanne, maîtresse de poste, en France. La jalousie de ce postillon de la nouvelle *Mame Ablou* est excitée par une espèce de contrebandier, d'aventurier anglais, nommé James, chargé de faire un mauvais parti au roi proscrit, qu'il désigne au jaloux postillon comme son rival. Mais tout s'explique : Joseph, le postillon, est persuadé de la fidélité de sa chaste Suzanne, il l'épouse; et messire Jacques d'Angleterre reprend son emploi, qui devient fort à la mode de nos jours, de roi fugitif.

L'action s'ouvre par une introduction musicale, ornée de deux fort bons couplets, chantés avec verve, avec feu, par un acteur qui a nom Chenets, attaquant franchement et à pleine voix de poitrine le *sol* et le *la.* On pourrait lui conseiller de regarder moins souvent le chef d'orchestre, ce qui trahit ordinairement le savoir peu profond et peu solide du chanteur. Le duo qui suit ce couplet est d'un bon style; il intervient sur ces paroles : *Oui, la fortune te traite avec rigueur,* un trait de flûte d'un pittoresque effet. L'aventurier James, joué par Junca, possédant une voix de basse qui a déjà retenti sur le boulevart du crime, au théâtre de l'Opéra-National, chante aussi des couplets d'un bon caractère, car les couplets abondent dans cette partition. Ceux-ci sont suivis par d'autres fort bien dits par Mme Petit-Brière, chargée du rôle de la chaste Suzanne, maîtresse de poste, répondant à un seigneur écossais qui veut la séduire en lui présentant l'appât de la richesse :

Non, monseigneur, je vous le dis encor,
Je ne vends pas mon cœur pour un peu d'or.

Un duo quelque peu insignifiant entre le postillon et sa maîtresse est suivi d'un autre finissant en trio entre le roi, l'aventurier et Suzanne. Ce morceau est fort bien traité pour les voix; il termine le premier acte. Le second renferme encore beaucoup de couplets, ceux dits d'abord par le postillon, ceux entre ce dernier et sa future, indépendamment d'un joli duo dans lequel se dessine un effet

de cloche sur lequel la fiancée dit d'une façon aussi gracieuse que mélodieuse : *Entendez-vous? Là-bas, on nous appelle.* L'acteur chargé de représenter Jacques, le roi proscrit, dit, d'une fort jolie voix de ténor, mais qui aurait grand besoin d'être animée par l'âme musicale et l'expression dramatique, deux couplets sur ces paroles : *O pays de France!* dont on a justement applaudi la mélodie franche et distinguée.

Le meilleur morceau de la partition est un duo entre l'aventurier et le postillon, commençant par ces mots : *Profitons de sa jalousie.* La mélodie en est franche, et l'instrumentation vive et pittoresque. Ce seul morceau dénote un talent dramatique dans le compositeur. Sa partition sur une scène plus habituellement lyrique aurait certainement un succès plus remarqué.

A. B.

La Société des concerts exécutera ce matin une œuvre nouvelle, qui se recommande d'elle-même à l'attention. M. Halévy, l'auteur de *la Juive* et du *Val d'Andorre*, a mis en musique les premières scènes du *Prométhée enchaîné*, d'Eschyle, traduites par son frère, M. Léon Halévy, dans le beau livre intitulé : *la Grèce tragique.* Comme on le pense bien, le compositeur n'a pas eu la prétention de ressusciter une musique à jamais perdue; il a seulement voulu, dans un morceau, le chœur des *Océanides*, donner l'idée de l'effet que pouvait produire l'emploi du quart de ton, élément caractéristique de la gamme enharmonique des Grecs. On peut d'ailleurs s'en rapporter à lui du soin de respecter la simplicité sublime de l'une des plus grandes choses que nous ait léguées le génie antique.

Voici le texte de cette composition, imitée presque textuellement d'Eschyle, sauf le chœur final.

PROMÉTHÉE ENCHAINÉ

SCÈNES (d'après ESCHYLE)

Paroles de M. Léon HALÉVY. — Musique de M. F. HALÉVY.

PERSONNAGES: La Force, Mlle Monticny; — Vulcain, M. Battaille; — Prométhée, M. Gueymard; — Une Océanide, Mlle Meyer; — Chœurs.

LA FORCE, PROMÉTHÉE, VULCAIN.

LA FORCE.

Sur les monts de Scythie, aux bornes de la terre,
Dans les sombres horreurs de ce lieu solitaire,
Nous voici donc, Vulcain!... Maintenant c'est à toi
De servir Jupiter, d'exécuter sa loi!
Sur les plus hauts sommets du roc inaccessible,
Enchaîne le coupable, et que ton bras terrible,
Rivant du diamant les liens éternels,
Attache aux flancs du mont cet ami des mortels!

VULCAIN.

Vos devoirs sont remplis, dêtés implacables!
C'est à moi d'accomplir ces ordres redoutables,
D'enchaîner sur ce roc, où l'orage descend,
Un dieu qui m'est uni par les liens du sang!

AIR.

Je vais donc t'attacher sur ce roc solitaire!
Là, tu n'entendras plus une voix qui t'est chère;
Là, tu ne verras plus les traits d'aucun mortel!
Tout ton corps frémira sous les ardeurs du ciel;
Tes vœux appelleront la nuit aux sombres voiles,
Et la douce fraîcheur qui descend des étoiles;
Mais trop tôt le soleil sèchera de ses feux
Les gouttes de rosée humectant tes cheveux.
Loin de toi, les secours que la douleur implore!
Car ton libérateur n'existe pas encore.
Toi, dont l'homme éprouva la prodigue amitié,
Voilà donc tout le fruit de ta noble pitié!

DUO.

LA FORCE *(à Vulcain).*

Eh bien! que tardes-tu?

VULCAIN.

Mais je suis à l'ouvrage;
Et les anneaux sont prêts... Voyez!

LA FORCE.

Bien!... du courage!
Fais-y passer ses mains... Ferme!.. Il faut l'attacher..
Cloue à coups de marteau ces anneaux au rocher!

VULCAIN.

J'obéis.

LA FORCE.

Frappe encore... Il peut fuir, j'imagine.
Enfonce maintenant à travers sa poitrine
Ce coin de diamant....

VULCAIN.

Comme il souffre! ô grands dieux!
O Prométhée!...

LA FORCE.

Eh quoi!.. des larmes dans tes yeux!
Crains de pleurer sur toi!

VULCAIN.

Vois ce spectacle horrible!

LA FORCE.

Non; je vois le forfait... Si la peine est terrible,
Le crime aussi fut grand! Passe autour de ses reins
Ces chaînes...

VULCAIN.

Je le sais... Tes ordres inhumains
Sont superflus...

LA FORCE.

Mes cris t'exciteront sans cesse;
Mes ordres presseront ta crainte et ta mollesse!
Enlace étroitement ses jambes... Bien!.. plus bas!

VULCAIN.

C'est fait... en peu de temps... Regarde!

LA FORCE.

A tour de bras,
Frappe ces fers!.. allons!.. Leurs pointes pénétrantes
Doivent briser ses pieds, percer les chairs saignantes...
Un juge te contemple, et c'est le roi des dieux!

VULCAIN.

Combien la dureté, qui se peint dans tes yeux,
Respire en tes discours!

LA FORCE.

Que la pitié t'anime;
Moi, je suis inflexible et j'abhorre le crime.
J'ose tout!...

VULCAIN.

Viens... partons .. Tes vœux sont satisfaits :
Le voilà sur ce roc enchaîné pour jamais.
(Vulcain et la Force s'éloignent.)

PROMÉTHÉE *(seul).*

Plaines de l'air, des vents haleine bienfaisante,
Sources pures des eaux, mer à l'onde écumante,
Terre, qui produis tout; soleil, flambeau du ciel,
Embrassant l'univers d'un regard éternel,
Voyez de quels tourments les dieux, dans leur colère,
Accablent sans remords un dieu qui fut leur frère!

STROPHE.

Je verse sur mes maux cruels,
Hélas! je ne puis m'en défendre,
Les pleurs que les maux des mortels
Seuls jusqu'ici m'ont fait répandre.
De ces lieux mes cris douloureux
Ont troublé l'éternel silence,
Et vous! ô solitude immense,
Ici cachez aux mortels comme aux Dieux
Mes tourments et mes pleurs et ces fers odieux.
Mais quel bruit en ces lieux?.. L'air s'agite et résonne;
Une épaisse vapeur se lève et m'environne.
Oui!.. j'entends dans les airs un sourd frémissement,
Comme une aile rapide au doux bruissement...
Brisé par la souffrance,
Je tremble au bruit léger de l'oiseau qui s'avance.
(Une ritournelle annonce l'arrivée des Océanides.)

PROMÉTHÉE, LES OCÉANIDES.

LES OCÉANIDES.

CHŒUR.

Ne crains rien; sur ces monts le souffle heureux des (vents,)
Conduit des déités qui plaignent tes tourments!
Auprès de toi je suis venue;
Et sur mon char ailé j'accours à demi nue.
Du fond de l'Océan,
Ta douleur nous appelle, ô glorieux Titan!
Je te plains, Prométhée, et ressens tes alarmes;
Sur mes yeux se répand un nuage de larmes.

Filles des mers,
Qu'en ces déserts
Nos doux concerts
Frappent les airs.
Songes heureux
Des jours joyeux,
Venus des cieux,
Fermez ses yeux!
Voix qui consolez,
Douces paroles,
Venez charmer
Qui sut aimer!
O vous ses frères
Par les misères,
A ses douleurs
Mêlez vos pleurs!

PROMÉTHÉE.

O filles de Thétis, la déesse féconde,
Filles de l'Océan, la ceinture du monde,
J'ai transmis aux mortels l'héritage des dieux;
Le feu, trésor divin, je l'ai ravi pour eux;
Et ce présent des arts, source pure, infinie,
Est devenu du monde et la gloire et la vie!
Oui, voilà pour quel crime au malheur condamné,
Sur ce rocher fatal je demeure enchaîné!

UNE OCÉANIDE (*).

Ton supplice est une victoire!
Calme en tes revers triomphants,
Pour ta récompense et ta gloire,
Accepte et bénis tes tourments!
Déjà, glorifiant tes chaînes,
Présageant tes grandeurs prochaines,
Au fond des temps vient retentir
La sainte voix de l'avenir!

LE CHOEUR.

Déjà glorifiant tes chaînes,
Présageant tes grandeurs prochaines,
Au fond des temps vient retentir
La sainte voix de l'avenir.

PROMÉTHÉE.

Tout martyr d'une foi nouvelle
A son vautour et son rocher,
Jusqu'au jour où Dieu le rappelle
Et fait un trône du bûcher!
De l'équité le jour s'avance;
Le géant tombé renaîtra;
Et quand viendra la délivrance,
D'un cri d'amour et d'espérance
Le monde entier la saluera!

LE CHOEUR.

Tout martyr d'une foi nouvelle
Etc., etc.

Du feu la puissance féconde,
Par toi dispensée aux humains,
Deviendra le lien du monde,
Agrandi, sauvé par tes mains;
Des temps nouveaux il sera l'âme;
Et grâce à tes dons créateurs,
La pensée, aux ailes de flamme,
Unira les bras et les cœurs!
Salut! l'univers te contemple;
Aux siècles, à l'humanité
Tu laisseras le noble exemple
De l'invincible volonté!

Tout martyr d'une foi nouvelle
A son vautour et son rocher,
Jusqu'au jour où Dieu le rappelle
Et fait un trône du bûcher!
De l'équité le jour s'avance;
Le géant tombé renaîtra;
Et quand viendra la délivrance,
D'un cri d'amour et d'espérance
Le monde entier la saluera!

(*) Ici finit l'imitation d'Eschyle.

REVUE MUSICALE DE LONDRES.

C'est avec l'ouverture du Parlement que commence la saison de Londres; à dater de ce jour les grandes et belles maisons de Grosvenor Square et de Belgrove Square, habitées par la fashion, perdent peu à peu l'aspect mélancolique des derniers mois; les rues reprennent l'immense animation qui fait parfois du Westend une cité féerique; de grandes affiches, annonçant l'ouverture des théâtres, les concerts, les bals, encombrent les rues, et les journaux sont remplis de convocations à des meetings de bienfaisance; car ici, comme à Paris, ceux à qui leur fortune permet de jouir des bienfaits de ce monde, n'oublient jamais les pauvres.

L'intérêt principal du monde élégant se porte sur les théâtres italiens, et cela n'a rien d'étonnant. N'est-il pas naturel de préférer une exécution presque parfaite à des exhibitions telles que les spéculateurs d'opéras anglais en ont offertes depuis quelques années? N'est-il pas très-pardonnable de porter son argent plutôt à un théâtre qui donne *Robert-le-Diable* et les *Huguenots*, avec des artistes de premier ordre, ou qui réunit le même soir des talents tels que Jenny Lind, Carlotta Grisi, Taglioni, Cerrito, au lieu d'aller entendre une traduction de *Lucia* ou de la *Sonnanbula?*

Si nous sommes de l'avis de ceux qui préfèrent le théâtre italien à l'opéra anglais des dernières années, nous ne partageons pourtant nullement leur indifférence pour les compositeurs indigènes, et nous aurions désiré voir un des riches capitalistes offrir les sommes nécessaires pour la création d'un opéra national, qui pût devenir une arène ouverte aux jeunes auteurs, dont plusieurs ont déjà fait leurs preuves. Macfarren, Wallace et Loder sont des talents assez dignes de l'intérêt de leurs compatriotes, pour qu'on leur offre l'occasion de se produire.

En l'absence d'un bon théâtre lyrique national, les amateurs de musique sérieuse ont fondé ici une foule d'institutions fort remarquables. Sans parler d'une société philharmonique, que nous trouvons d'ailleurs dans presque toutes les villes, et qui ne mérite guère des éloges que depuis que Mendelssohn et Costa lui ont donné une importance réelle, il y a des sociétés pour l'harmonie sacrée, *(Sacred Harmonic Society)* des *concerts anciens*, des *madrigal-clubs*, des *glee-clubs*, une *Beethoven-society*, et encore d'autres réunions plus ou moins marquantes, dont le but est de propager le goût de la bonne musique; et à voir tous ces concerts remplis d'un monde enthousiaste pour les beautés d'œuvres sérieuses, on serait porté à croire que Londres est la ville musicale par excellence.

L'institution la plus grandiose est sans contredit la *Sacred Harmonic Society*, où les chefs-d'œuvre de *Haendel*, *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Mendelssohn*, sont exécutés par sept cents artistes.

L'immense salle *(Exeter-Hall)* n'offre aucun luxe; on n'y trouve ni peintures *al fresco*, ni statues en marbre, ni la moindre élégance; mais en revanche une acoustique parfaite, un bon orgue, une estrade d'orchestre modèle, et un arrangement très-confortable pour les auditeurs, qui tous peuvent très-bien voir et entendre, avantage assez rare dans la plupart des salles de concert. Cette société a été fondée en 1832 par les admirateurs de Haendel, afin de faire revivre les beaux ouvrages de ce grand compositeur; plus tard, on y a admis d'autres ouvrages et encouragé les auteurs modernes à en écrire. C'est à partir de 1836 que la société a pris la place importante qu'elle occupe aujourd'hui, et, depuis cette époque, elle a donné 187 concerts auxquels ont assisté 357,000 personnes, et dont les frais s'élèvent à 22,000 livres sterling (550,000 fr.) Les oratorios de Haendel, exhumés pour ainsi dire par cette société, sont : *le Messie*, *Israël en Egypte*, *Judas Machabée*, *Samson*, *Salomon*, *Josué*, *Saül*, *Jephté*, *Deborah*, *Athalie* et *Beltazaïr*. On y a entendu en outre le *Te Deum* de Haendel, ses deux chants de couronnement, la *Création*, de Haydn et quatre de ses messes; des messes de Mozart, l'oratorio de Beethoven et sa messe en *ut*; le *Jugement dernier* et la *Chute de Babylone*, de Spohr, et enfin les trois chefs-d'œuvre de Mendelssohn, *Saint-Paul*, *Elie*, et la grande Hymne *(Lobgesang)* que l'auteur a toujours été appelé à diriger lui-même.

Rien ne prouve mieux la haute utilité de cette belle institution, que l'énumération des grands ouvrages qui y ont été produits. Malgré ses succès et le nombre toujours croissant des souscripteurs, la société n'a pas perdu de vue les améliorations, et l'engagement de M. Costa comme chef d'orchestre est une preuve du bon sens des directeurs. Les deux derniers concerts ont démontré les progrès de l'orchestre et des chœurs, sous la direction du nouveau chef. Le *Messie*, de Haendel, n'avait jamais été si bien exécuté, et la messe si difficile de Beethoven (en *ut*) ainsi que l'hymne de Mendelssohn ont montré dans toute sa splendeur cet ensemble gigantesque.

Ce dernier ouvrage de l'auteur de *Saint-Paul* et d'*Elie*, que la mort a frappé, est une des compositions les plus remarquables. Bien que la symphonie avec chœurs de Beethoven ait donné l'idée à Mendelssohn de lier si étroitement la symphonie à la cantate, l'hymne diffère de l'œuvre de Beethoven, en ce que là la partie vocale a autant d'importance et d'étendue que la partie instrumentale.

Après les trois morceaux symphoniques viennent encore six chœurs, quatre soli et un duo. Tous ces morceaux sont d'une haute élévation, d'une grande beauté. M. Girard, l'excellent chef d'orchestre des concerts du Conservatoire, ferait bien de présenter cet ouvrage au public de la rue Bergère, qui n'a eu que de rares occasions d'entendre des œuvres nouvelles.

A côté de la *Sacred Harmonic Society*, se placent les *anciens concerts*, dans lesquels on entend les fragments d'ouvrages d'auteurs morts; — car pour y être joué, il faut être enterré. — Ces concerts sont sous le patronage de la *reine*, du *prince Albert*, des *ducs de Cambridge et de Wellington*, des *évêques de Londres et d'York*, et de *lord Westmoreland*, cet ami et protecteur des arts et des artistes, qui, par un assez grand nombre de compositions fort intéressantes, occupe lui-même une belle place parmi les auteurs modernes. Chacune de ces notabilités organise le programme d'un des six concerts de la saison, auxquels assiste presque exclusivement la haute fashion de Londres, qui, de cette façon, conserve toujours le goût pour la musique classique, tant cultivée par la noblesse anglaise d'autrefois.

Les *madrigal et glee-clubs* donnent également huit meetings, et les compositions qu'on y chante perpétuent la mémoire des anciens auteurs italiens qui, les premiers, ont écrit des madrigaux, tels que *Palestrina*, *Luca Marenzio*, *Terabosco*, *Orlando di Lasso*, *Giovanni Ferretti* et *Girolamo Convento*, ainsi que des compositeurs anglais : *Thomas Weelker*, *Georges Kirbye*, *John Wilbye*, et *Thomas Bennett*. Les connaisseurs placent John Wilbye à la tête de leurs auteurs favoris. Les musiciens les plus célèbres pour les *glees*, — morceaux de chant à 3, 4 et 5 voix, dans lesquels on rencontre des effets de sonorité des plus surprenants et qui exigent une profonde connaissance du contrepoint, sont *Spofforth*, *Webbe*, *Calcolt*, *Horsley*, *T. Cooke*, *Bishop*, *Tsevens*. — Toutes ces institutions prouvent le goût prédominant des Anglais pour la musique vocale; et en effet, il n'y a que peu d'années que la musique de chambre a reçu la sanction des amateurs. Il est juste de payer le tribut dû à un homme éminent par son esprit et ses connaissances, qui a eu l'idée heureuse de créer une société pour l'exécution des quatuors de Beethoven. *Alsager*, un des rédacteurs du *Times*, est cet homme courageux. Après sa mort, M. Rousselot, violoncelliste et compositeur distingué, qui faisait partie des exécutants, a continué cette belle œuvre. En ajoutant à tous ces établissements les deux théâtres italiens, on est ébloui de l'énorme quantité de musique qu'on entend à Londres, qui, malgré cela, n'occupe pas encore parmi les villes musicales le rang qu'elle pouvait occuper. La véritable raison en est que la saison ne dure que peu de mois; qu'on y préfère ce qui vient de l'étranger, et que, pendant plus de la moitié de l'année, il y a stagnation complète des affaires.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, au théâtre de la Nation, *la Favorite*, suivie de *la Vivandière*.

*** Dimanche dernier, les trois premiers actes du *Prophète* ont été répétés au théâtre, avec l'orchestre. Jeudi, l'on a répété de plus le quatrième acte. La première représentation est fixée au lundi 9 avril.

*** L'ancien prix des places de l'Opéra sera rétabli lundi. Le succès du répertoire actuel et la prochaine venue du *Prophète* expliquent cette mesure.

*** Mme Lia Mulder s'est encore essayée mercredi dernier dans un nouveau rôle, celui de Ritta de *la Xacarilla*, et cette tentative ne lui a pas été moins favorable que les précédentes. La cantatrice et l'actrice ont mérité un égal succès de voix et de méthode, de jeu et de physionomie. Mlle Courtot a mis beaucoup de désinvolture et de gaîté dans le rôle de Lazarille. C'était aussi un début qui doit être encouragé.

*** Masset a continué ses débuts dans *la Favorite*, en jouant deux fois cette semaine le rôle de Feroand. Il y a fait preuve d'un grand talent comme chanteur, et de progrès comme acteur. Il est à regretter que sa voix, d'ailleurs si belle et si charmante, ne se prête pas également à toutes les parties du rôle, et l'oblige à des transpositions dans les passages les plus populaires. Si Masset pouvait chanter le quatrième acte comme il chante le premier, il obtiendrait un succès d'enthousiasme. C'était Mlle Julienne qui remplissait, vendredi, le rôle de Léonor : elle y a réussi par son énergie vocale et dramatique, bien qu'inférieure à Mme Stolz et à Mlle Masson.

*** On annonce, et nous sommes heureux de le répéter, que l'état de santé d'Alizard s'améliore de jour en jour.

*** Aujourd'hui dimanche, au Théâtre-Italien, reprise de *Lucrezia Borgia*.

Moriani, le célèbre chanteur, qui est venu se faire entendre à Paris il y a quelques années dans *Lucia di Lamermoor*, chantera le rôle de Gennaro ; Mme Ronconi remplira celui de *Lucrezia*.

*** Deux débuts étaient annoncés pour jeudi dans la *Sonnambula*, celui de Flavio, que nous connaissons déjà, et celui de Mme Léon, que nous ne croyons pas avoir entendue. Flavio (naguère M. Pug) s'est présenté avec ses qualités et ses défauts : une belle figure, de l'expression, de la chaleur, mais une voix souvent défectueuse. Quant à Mme Léon, elle ne s'est pas présentée du tout, et Mme Castellan, quoique non annoncée, a chanté à sa place : le public ne pouvait qu'y gagner.

*** Toujours même affluence au *Val d'Andorre* et aux dernières représentations de Mlle Darcier, qui dans peu de jours s'éloignera de la scène.

*** *Le Caïd* n'a pu être donné vendredi dernier, par suite du douloureux événement qui venait d'atteindre Mme Ugalde. Cette artiste a perdu son enfant.

*** On annonce comme prochaine la première représentation des *Monténégrins*, dont la musique est de M. Limnander.

*** Les deux théâtres italiens de Londres ont ouvert jeudi dernier. Le théâtre de la Reine a donné *Cenerentola*, chantée par l'Alboni; Gardoni, Belletti et Frédéric Lablache remplissaient les autres rôles. L'opéra était suivi du *Diable à Quatre*, ballet dansé par Carlotta Grisi et Mlle Rosati. L'Alboni a produit un effet extraordinaire. Au théâtre de Covent-Garden, *la Muette de Portici*, d'Auber, traduite en italien, a reçu le plus brillant accueil. Mme Dorus-Gras, Mario, Massol et Mlle Pauline Leroux en remplissaient les principaux rôles. L'exécution générale offrait un ensemble vraiment supérieur, et qui n'a pas permis à l'enthousiasme de se refroidir depuis le commencement de l'ouvrage jusqu'à la fin.

*** Après avoir terminé ses représentations à Brest, par les rôles d'Odette, dans *Charles VI*, et de Norma, Mlle Méquillet s'est rendue à Caen ; elle s'y est montrée d'abord dans *la Favorite*, et elle y a été l'objet d'une ovation tout à fait exceptionnelle.

*** Mlle Nissen, la cantatrice suédoise, qu'on se souvient d'avoir entendue au Théâtre-Italien, est en ce moment à Paris.

*** L'exercice qui avait lieu dimanche dernier au Conservatoire commençait par une comédie, *les Folies amoureuses* de Regnard, que MM. Thiron, Thiboust, Morin, Mlles Fix et Bilhant ont rendue avec beaucoup de verve et de gaîté. Des fragments de l'*Orphée*, de Gluck, succédaient à la comédie. Ce n'était pas la première fois que pareille tentative avait lieu, mais il est à désirer que ce soit la dernière. Les élèves doivent sans doute étudier la musique de Gluck, mais dans les classes, et non pas en public. Il serait injuste de leur redemander des traditions que les plus grands artistes et leurs maîtres eux-mêmes auraient de la peine à reproduire. Il ne le serait pas moins de ne pas féliciter Mlle Montigny du talent qu'elle a montré dans quelques parties du rôle d'Orphée, et Mlle Lefebvre dans celui de l'Amour. Les chœurs n'ont pas été aussi bons qu'à l'ordinaire : le temps avait peut-être manqué à leurs études. Ce qu'il y a de positif, c'est que les instrumentistes manquaient à l'orchestre, et qu'une telle désertion ne saurait s'excuser.

*** Teresa Milanollo est partie pour Le Mans, Laval, Rennes et Nantes, où l'appellent ses engagements avec des sociétés philharmoniques; mais les voyages ne lui font pas perdre la mémoire, et elle se souvient toujours des bons conseils qu'elle a reçus de l'illustre Habeneck, pendant son premier séjour à Paris, en 1842. Son plus cher désir est d'acquitter la dette de la reconnaissance, en contribuant à l'érection du monument qui doit être élevé à la mémoire du grand artiste. Elle se propose donc de revenir parmi nous, vers la fin du mois d'avril, et de donner un concert dont le produit sera consacré à ce devoir pieux.

*** Prudent va donner un second concert, où l'on entendra, pour la seconde fois, son concerto-symphonie, redemandé par l'acclamation générale des artistes et des amateurs.

*** Nous avions eu récemment l'occasion d'entendre Révial, et de nous convaincre que ses fonctions de professeur au Conservatoire ne l'avaient nullement empêché de cultiver son talent de chanteur et même d'en élever très-haut l'exercice. Aujourd'hui, nous devons une mention au voyage qu'il vient de faire à Angers, voyage dans lequel il s'est produit en sa double qualité avec un succès tout à fait remarquable. En dix jours, il a tenu dix séances d'un cours consacré à l'explication des principes de son art, et, joignant l'exemple au précepte, il a donné, au milieu de ce cours, un concert où s'est portée la foule des amateurs. L'artiste s'est fait entendre dans l'air sublime et devenu classique d'Alexandre Stradella, le fameux chanteur du XVIIe siècle, dans plusieurs mélodies de Schubert et dans une grande scène composée par un jeune homme, M. Bordier, élève de M. Colet. Ce qu'on a surtout admiré en lui, c'est l'irréprochable pureté de style, jointe à l'expression la plus intelligente et la plus heureuse des beautés particulières à chacun des morceaux dont il se constituait l'interprète.

*** Plusieurs commissions spéciales ont été formées dernièrement au ministère de l'instruction publique et des cultes, ayant pour but d'éclairer l'administration sur les questions d'art qui se présentent à chaque instant dans les affaires de son ressort. Lundi, 5 de ce mois, les sections réunies des *orgues* et de *musique religieuse* ont été appelées à donner leur avis sur différents points qui intéressent vivement l'art musical. Entre autres sujets mis à l'ordre du jour de cette séance, nous pouvons citer ceux-ci : 1° Examen de perfectionnements nouveaux introduits dans la confection des orgues, considérés dans leurs rapports avec le caractère propre à la musique religieuse; 2° examen des questions relatives au ton des orgues. Il ne nous est pas permis de divulguer en ce moment les détails de la discussion qui a eu lieu et qui n'a pas duré moins de trois heures. Cette réunion s'est tenue à huis-clos, dans le cabinet du Directeur général de l'administration des cultes. Une sous-commission est chargée de rédiger, sous forme de rapport, des observations qui seront imprimées et adressées aux évêques et curés de toute la France, d'une manière analogue à ce qui a été déjà fait par la commission des *Monuments historiques*. Nous aurons soin de faire connaître ce document. Les membres des commissions des *orgues* et de *musique religieuse*, réunis sous la présidence de M. E. Durieu, directeur général de l'administration des cultes, sont MM. Buchez, le baron Séguier, Hamel, Ambroise Thomas, Benoist, Georges Bousquet, Dietsch, Scudo et Clément.

*** Albert Sowinski est de retour à Paris. Il a visité successivement Périgueux, Bordeaux, Niort, Poitiers, Tours et Orléans. Nous avons rendu compte des concerts qu'il a donnés dans toutes ces villes, et nous avons dit en même temps que partout M. Sowinski a rencontré la sympathie la plus vive pour son double talent de pianiste et de compositeur.

*** M. Schulhoff nous revient d'Espagne, où de brillants et fructueux succès ont popularisé son nom. Dans les Pyrénées, à Eaux-Bonnes, à Bagnères, de vives sympathies ont également accueilli son talent souple et gracieux.

*** Le concert de Mme Hennelle est toujours fixé au mardi, 20 de ce mois. Les artistes qui se feront entendre avec elle sont : Mlle Joséphine Martin, MM. Max Meyer, Chevillard, Verroust, Géraldy et Marié. On se procure des billets chez la bénéficiaire, rue d'Enghien, 24.

*** Mlle Aglaé Masson, que ses derniers succès ont placée au rang de nos meilleures pianistes, donnera dimanche prochain, 25 mars, dans la salle de Herz, une matinée musicale qui ne peut manquer d'attirer un nombreux auditoire. Elle y exécutera : 1° le septuor de Hummel; 2° la grande fantaisie fantastique sur *Robert-le-Diable*, de Liszt; 3° la sonate en *ut* dièze mineur de Beethoven ; 4° *la Nuit d'Été* et la saltarelle d'Alkan. La partie vocale est confiée à M. Wartel, Mmes Cabel et Fichet, et la partie instrumentale à MM. Jacquard et au jeune et déjà brillant violoniste Léon Reynier. On peut se procurer des billets d'avance à la salle de Herz, rue de la Victoire, 38, et chez M. Brandus, rue de Richelieu, 87. Stalles de parquet et de pourtour, 6 fr.; parquet, 5 fr.

*** Un des plus brillants concerts de la saison aura lieu le vendredi 30 mars, à deux heures, dans la salle Hertz, au bénéfice de Mlle Amigo. On y entendra tous les artistes du Théâtre-Italien, particulièrement Mmes Castellan, Ronconi, Moriani, et MM. Lablache, Ronconi, Moriani, Morelli. La réunion de talents si variés est un attrait auquel le public ne résistera pas. On se procure des billets à la salle Herz et au bureau de location du Théâtre-Italien.

*** Une solennité digne de fixer l'attention du public, et qui ne peut manquer d'être accueillie avec empressement, c'est le concert que donnera la 10e légion de la garde nationale, au profit des pauvres du 12e arrondissement, au Jardin d'Hiver, le mercredi 21 mars, à 2 heures. La partie vocale est confiée à Mmes Ronconi, Castellan, MM. Lablache, Ronconi, Morelli et Moriani ; la partie instrumentale, à MM. Alart, Franchomme et à l'orchestre du Théâtre-Italien, sous la direction de M. Tilmant. Pour que cette matinée, si intéressante sous le rapport de l'art et de la bienfaisance, soit complète de tous points, un grand nombre de dames de la plus haute société parisienne l'ont prise sous leur patronage. En voici la liste : Mmes d'Angosse, de Beaumont, de Biancourt, de Bouré, de Brissac, de Cessac, des Etangs, Didot, de Falloux, Léon Faucher, Foy, Gide, Hoche, Hutteau d'Origny, de Joly, de Lamoricière, Lannes, Le Dieu, Lobau, de Luxembourg, de Lepaune, Marrast, de Narbonne, de Nicolaï, Piéron, Petit, Place, de Reggio, Roger, de Vérac, de Vernon. On peut se procurer des billets chez les dames patronesses. Le prix est de 10 fr. pour les banquettes réservées, 7 fr. pour les banquettes et 5 fr. au pourtour.

*** M. Chevillard donnera, vendredi 23 mars, dans la salle Pleyel, un grand concert avec orchestre, où l'on entendra un quintette de Schubert, un autre de Mozart, des variations de ce dernier pour piano et violoncelle. M. Révial et Mme Hennelle seront chargés de la partie vocale.

*** Mlle Joséphine Martin avait réuni, dimanche dernier, une nombreuse et élégante société, venue pour entendre de bonne musique. La séance a commencé par un trio de Beethoven, dignement interprété par Mlle Martin et MM. Pellegrin et Rignault. Divers morceaux de chant, dits par Portheaut, Wartel, Lamazou et Mme Hennelle, ont charmé tour à tour l'auditoire. Mlle Martin a dit avec M. Lecouppey un morceau à quatre mains, d'Urhan, celui qu'il prétendait lui avoir été dicté par les anges. Un ravissant nocturne et une tarentelle brillante nous ont révélé en Mlle Martin un compositeur de premier mérite. Ces morceaux, exécutés avec autant de feu que d'éclat, ont été redemandés à Mlle Martin, qui les a redits avec sa grâce ordinaire, et a de nouveau électrisé son auditoire.

*** C'est mardi dernier que M. Émile Chevé, à la demande du maire du onzième arrondissement, a ouvert pour les ouvriers, dans la salle du grand amphithéâtre de l'École-de-Médecine, son deuxième cours gratuit de musique vocale et d'harmonie en chiffres. Le premier cours gratuit a lieu à l'Association polytechnique, dans la salle de l'école communale de la Ville, rue du Renard-Saint-Merry, les lundis, jeudis et samedis. Le deuxième se fait dans la salle du grand amphithéâtre de l'École-de-Médecine, les mardis, mercredis et vendredis; chacun, de 8 heures 1/2 à 10 heures 1/2 du soir.

Bruxelles. — *Le Val d'Andorre*, le grand succès du jour, a excité le plus vif enthousiasme sur notre scène. Quelle délicieuse et fraîche musique, quels ravissants motifs! quelle mélancolie et quel charme dans ces plaintives romances, dans ces chants incisifs soupirés au fond du vallon mystérieux! On a beaucoup applaudi le grand air de Georgette, la légende du vieux Jacques, la cavatine de Rose de Mai, qui ne trouvera plus que violettes, roses et camélias dans les prairies de la république d'Andorre; les couplets de Lejoyeux ont aussi produit le plus grand effet, et l'on eût bissé volontiers les cantilènes du joli chasseur ainsi que le délicieux quatuor du premier acte, si l'on n'avait craint de suspendre l'action, dont l'intérêt soutenu captive l'attention de l'auditoire et l'empêche parfois d'applaudir autant qu'il le voudrait. L'exécution du *Val d'Andorre* est parfaite. Nous avons dit souvent qu'Anthiome-*Stephen* a une voix très-agréable, très-bien timbrée, qu'il la pose bien, qu'il phrase avec élégance et vocalise avec goût; nous ne pourrions que lui répéter les mêmes éloges. — M. Vialette-*Jacques* a trouvé là une création qui lui fait le plus grand honneur; sa voix a bien porté, il a pu en juger par le succès. — Mmes Hellen et Arga (*Georgette* et *Thérèse*) sont fort gentilles; la première surtout chante avec beaucoup de pureté et de grâce ses jolis couplets et son air qui est tout à effet. Quant à Mlle Pauline Marchand (*Rose de Mai*), on n'a jamais pu juger aussi avantageusement son gracieux talent de comédienne. Après le second acte, le public enthousiasmé, obéissant à un mouvement spontané, a rappelé à grands cris la jeune artiste pour lui donner une preuve éclatante de son admiration. — Vient ensuite Marquilly (*Lejoyeux*); comme il est gai, vif et alerte! comme il est plein de verve, de chaleur et d'entrain dans ses couplets de la bouteille! Voilà donc un beau succès, un succès bien légitime, car l'ouvrage est monté avec soin. Et maintenant que nous avons fait la part des artistes, ne manquons pas d'ajouter un mot pour l'orchestre et son habile chef, M. Hanssens, ni de mentionner particulièrement M. Solomé, le régisseur-général, qui a cette fois encore déployé dans la mise en scène un goût consciencieux et une aptitude qui font voir que la main du maître a passé par là.

*** *Anvers*, 12 mars. — C'est le moment de vogue des concerts en cette ville. Le *Christ*, de Beethoven, a été parfaitement exécuté le 7 de ce mois, par l'association lyrique, avec le concours des dames de charité. Le 10, un concert a été donné par Max Bohrer, le célèbre violoncelliste, et ensuite est venu celui de Mme Persiani. — *Le Val d'Andorre* se soutient bien au théâtre. Jamais opéra-comique n'a obtenu un aussi grand nombre de représentations consécutives.

*** Aujourd'hui dimanche, 18 mars, *Grand Festival de jour au Jardin-d'Hiver*, dans lequel on entendra tous nos premiers artistes réunis : Ponchard, Géraldy, Mmes Iweins d'Hennin, Lefébure-Wély, Roulle et Félix-Miolan, qui chanteront pour la première fois, entre autres morceaux : le quatuor de *Ma Tante Aurore*, le trio de *la Fête du village voisin* et la *Charité*, de Rossini. Pour la première fois aussi duo concertant, des deux jeunes violonistes Pietro Pazetti et Alexis Viault, élèves de Alard. Intermède comique et Fanfares. La salle et le jardin seront ornés de la splendide décoration et de l'exposition de *Petit-Bourg*. Les grandes eaux joueront de midi à 2 heures; exposition de Camélias. Prix d'entrée : 2 francs par personne. S'adresser d'avance au *Jardin-d'Hiver* et au *Ménestrel*, 2 bis, rue Vivienne, pour les billets de famille (5 francs pour quatre personnes).

Gérant, Ernest DESCHAMPS.

Chez Edmond MAYAUD, Éditeur, propriétaire de ***Lucia*** et de ***Lucrezia Borgia***, de Donizetti, éditions italiennes et françaises Boulevart des Italiens, 7.

LUCREZIA BORGIA, MUSIQUE DE G. DONIZETTI,

Pour le Chant, avec Accompagnement de Piano.

Partition italienne, grand format (Chant et Piano), prix marqué . .	50	»
— — in-8°, — — prix net	10	»
— française, grand format — — *Nizza de Grenade*, prix marqué . .	50	»
Morceaux détachés, édition italienne, — — *Lucrezia Borgia*, de 3 fr. à . . .	7	50
— — — française, — — *Nizza de Grenade*, de 3 fr. à . . .	7	50

Fantaisies, Quadrilles, Valses, sur les Motifs favoris.

POUR LE PIANO.

Burgmuller.	Divertissement, pour le piano.	6	»
Cavallo.	2 Fantaisies, — — Nos 1, 2, chaque.	7	50
Czerny.	3 — — — Nos 1, 2, 3, chaque.	7	50
Gomion.	Stretta, — —	4	50
Henri Herz.	Grande Fantaisie, — —	9	»
De Kontski.	— — — —	7	50
F. Liszt.	Orgie (le Brindisi), — —	9	»
Leidesdorf.	Variations, — —	6	»
—	Rondoletto, — —	4	50
L. Messemaekers.	Caprice, — —	7	50
L. de Meyer.	Grande Fantaisie, — —	9	»
Thalberg.	— — — —	9	»
E. Wolff.	Fantaisie, — —	7	50

POUR LE PIANO A QUATRE MAINS.

G. Daniele.	Rimenbrenze, pour le Piano	7	50
L. Messemaekers.	Grand Duo, — —	9	»

Quadrilles, Valses.

POUR LE PIANO A DEUX ET A QUATRE MAINS.

Musard.	2 Quadrilles, pour le piano, à 2 et à 4 mains, chaque. . .	4	50
S. Lévy.	Quadrille facile, — — à 2 mains. . . .	4	50
Camille Schubert.	Le Brindisi, hommage à Alboni, quadrille . . .	4	50
Burgmuller.	Le Brindisi, — — valse brillante.	6	»
Fessy.	L'Orgie du Brindisi, — — —	4	50

POUR DIVERS INSTRUMENTS.

Artot.	Fantaisie, pour violon, sur les motifs.	6	»
N. Louis.	Sérénade, pour piano et violon —	7	50
A. Batta.	Romance favorite, pour violoncelle et piano. . .	6	»
Woff et Batta.	Duo brillant, pour violoncelle et piano	9	»
Forestier.	Fantaisie, pour cornet et piano	6	»
Verroust,	— pour hautbois et piano	7	50
Coninx.	— pour flûte et piano.	6	»
Paquis.	— pour cor et piano	6	»
Fessy.	Pas redoublé, pour musique militaire	6	»
Musard.	Quadrille, — — —	6	»
—	2 Quadrilles, pour orchestre et quintette		
Fessy.	L'Orgie, valse du Brindisi		
	Quadrilles, Valses, pour violon, cornet, flûte seuls, Petit format . . . . . à prix net.	»	30

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET C°, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. | N° 12. | 25 Mars 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Étranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De l'opéra en Europe (6e article), par **Léon Kreutzer.** — 5e Séance de la Société des Concerts, par **H. Berlioz.** — Loterie nationale au profit des Artistes. — Nouvelles.

DE L'OPÉRA EN EUROPE *.

CHAPITRE VIII.

De l'Opéra en France au dix-septième siècle.

L'ABBÉ PERRIN, CAMBERT.

Le lecteur veut-il, s'il ne dédaigne pas trop ma compagnie, repasser les monts avec moi et revenir s'assurer de l'état de l'art dramatique en France au milieu du XVIIe siècle?

Remontons d'abord un peu plus haut.

Jean-Antoine Baïf, dont les poésies sont appréciées des amateurs du vieux langage, conçut le premier la pensée de fonder à Paris un théâtre où seraient représentées des pièces mêlées de poésie et de musique, semblables à celles qui faisaient alors et à si peu de frais les délices de l'Italie. En 1570, Charles IX, toujours disposé à encourager les lettres et les arts, lui accorde par lettres patentes la permission d'établir une académie de musique. Les luttes intestines dont la France était alors agitée ne permirent pas à Baïf de réaliser sa pensée, qui n'était autre que celle poursuivie par les compositeurs italiens de la même époque, c'est-à-dire le rétablissement de la musique grecque. Après quelques essais insignifiants, après avoir tenté de se constituer plus tard sous le nom d'Académie de Sainte-Cécile, l'Académie de musique finit par se dissoudre entièrement. Un siècle entier s'écoule sans profit pour l'art musical. Le cardinal Mazarin, il est vrai, fit venir d'Italie quelques chanteurs, mais ils obtinrent peu de succès et n'eurent pas une grande influence sur les destinées de l'art en France. En 1669, l'abbé Perrin, plus louable pour sa persévérance que pour son talent, composa une sorte de pastorale, *Pomone,* dont Cambert, directeur de la musique de la reine Anne d'Autriche, écrivit la musique. Cette pièce, d'abord représentée chez un bourgeois à Issy et reçue avec enthousiasme, fut jouée huit mois de suite à l'Opéra, alors établi dans une salle du Petit-Bourbon (1). La direction de ce théâtre, administré par le cardinal Mazarin lui-même de 1645 à 1659, par le marquis de Sourdeac de 1660 à 1669, passa dans la même année entre les mains de l'abbé Perrin. *Les Peines et les plaisirs de l'Amour,* pastorale de Gilbert, également mise en musique par Cambert, obtint un succès pareil à celui de *Pomone.*

La poésie de l'abbé Perrin valait du reste celle de Gilbert, et la musique de Cambert, assez avancée pour son époque, pouvait seule la faire tolérer. Aujourd'hui, sans doute, on trouverait qu'elle ne fait qu'en aggraver l'insipidité. Dans la pastorale de *Pomone,* Vertumne, dieu des jardins, et un faune, rivalisent de galanterie auprès de Flore, qui s'en laisse conter volontiers. Vertumne s'exprime ainsi :

Unissons nos cœurs, nos empires !
Ajoute aux fruits de tes vergers
Les herbes de mes potagers.
Joins mes melons à tes poncires (1),
Et mêle parmi tes pigeons
Mes truffes et mes champignons.

Toute la pièce est de la même force. Quant à la musique de Cambert, il est nécessaire d'en donner des fragments, non-seulement parce que je leur crois une sorte d'intérêt historique, mais, de plus, parce qu'ils seront bons à consulter tout à l'heure, comme pièce de conviction, à l'appui d'assertions qui, autrement, pourraient passer pour téméraires.

En 1672, la direction de l'Opéra, enlevée à l'abbé Perrin, est remise à un homme que la fortune semble avoir conduit par la main, Lully(2) qu'elle a traité comme un de ses rares favoris.

(1) En 1641, nous voyons l'Opéra établi rue Guénégaud. En 1672, Lully, s'étant associé à Viganoni, fait construire une nouvelle salle rue de Vaugirard près le Luxembourg. En 1674, Louis XIV concède à Lully la salle du Palais-Royal construite par les ordres de Richelieu, et où fut représenté cette malencontreuse *Mirame* qui avait prétendu balancer le succès du *Cid.* L'Opéra resta près d'un siècle dans sa nouvelle demeure. En 1763, un incendie consume la salle du Palais-Royal, et l'Opéra est provisoirement transporté dans une des ailes du palais des Tuileries. En 1770, il retourne au Palais-Royal dans une salle nouvelle construite sur des proportions plus vastes et mieux entendues. En 1781, un second incendie détruit la nouvelle salle. L'Opéra s'établit alors à la porte Saint-Martin et y reste jusqu'en 1796. A cette époque, le gouvernement, ayant acquis la salle de Mlle Montansier, y installe l'Opéra, qui de là, va s'établir dans la salle, depuis vingt-cinq ans provisoire, qu'il occupe aujourd'hui. En 1791, l'Académie de musique prit le titre d'Opéra. Ce fut dans la même année que l'on se décida à mettre le nom des acteurs et chanteurs sur des affiches apposées à la porte du théâtre.

(1) *Poncires, pigeons,* sortes de fruits.

(2) Son nom était Lulli (l'*y* n'existant pas dans la langue italienne), et non Lully. Lorsqu'il obtint des lettres de noblesse, on ajouta à son nom la particule. On avait alors la mauvaise habitude de modifier les noms étrangers à la mode du pays, manie que n'ont pas les Anglais, et que les Italiens poussent au dernier excès. Lorsqu'eut lieu le célèbre concours entre Corneille et Racine sur le sujet de *Bérénice,* Racine eut le bon goût de mettre *Titus* en scène, et non pas *Tite,* ainsi que l'a fait son illustre rival. Au surplus, en fait de noms défigurés, on peut citer ces deux vers de *Cinna* qui me semblent assez curieux.

Procule, Glabrion, Virginian, Rutile,
Marcel, Plaute, Lénas, Pompone, Albin, Icile.

* Voir les numéros 5, 6, 7, 8 et 9 de ce journal.

Quinault, Lully.

Tandis que le grand Corneille créait en France cette littérature admirable, grave et majestueuse comme les allées immenses du parc du grand roi, un autre genre de littérature, né, dans les salons dorés de l'hôtel Rambouillet, de la conversation des marquis et des précieuses, se développait également et faisait à l'art véritable une rude guerre. Ce genre mignard et faux, qui a pour analogue dans les autres arts, en poésie les madrigaux de Dorat, en peinture les tableaux de Watteau et de Boucher, en sculpture les statues du Bernin, était si fort de mode que Mme de Sévigné, esprit cependant si sage et si éclairé, ne pouvait s'empêcher de s'éprendre d'engouement pour le Cyrus et l'Artamène. Ces héros, ces héroïnes de Scudéry, ces beaux sentiments, ces grands coups d'épée la ravissaient. Elle sentait que tout cela était bien un peu faux, un peu guindé, un peu maniéré; elle s'apercevait aisément que le poëte faisait de la *couleur locale* à la façon de l'enlumineur véridique qui nous représente l'illustre Bassa (personnage de Scudéry) avec une perruque à la Louis XIV, des sandales romaines et une canne à la Richelieu; ses illusions cependant ne lui en étaient pas moins chères. Cette mesquine et fade littérature croissait donc et prospérait à côté de la grande, comme des mousses parasites au pied d'un chêne. Quinault, que Boileau n'a peut-être pas eu tort de malmener, quoi qu'en aient dit Voltaire et Laharpe, Quinault (1), en composant ses quasi-tragédies lyriques, entremêlées de fantasmagories et de bergeries, en y joignant ses prologues monotones, où l'éternelle louange du roi Louis XIV est répétée à satiété par tous les dieux de l'Olympe, par toutes les nymphes de la terre et des eaux, n'a pas ouvert à l'art musical une mine bien féconde. Comme poëte, Quinault devait être revendiqué par les deux partis littéraires. Quant au style, les classiques pouvaient l'admettre parmi eux. Quant à la vérité des sentiments et à la conception dramatique, *les précieux* pouvaient le réclamer; c'est là sans doute ce qui lui a mérité la colère de Boileau. Malgré ses défauts, et peut-être même à cause de ses défauts, Quinault fut heureusement traité par la fortune; sa bonne étoile le servit, à la vérité, en lui faisant rencontrer l'homme qui pouvait le mieux aider au succès de ses œuvres et auquel il devait servir lui-même d'indispensable auxiliaire. Ces associations interessées de poëtes et de musiciens, trop peu remarquables pour atteindre séparément à la renommée, ces associations, aujourd'hui, ne sont pas rares (2). Par le mutuel appui qu'ils se prêtèrent, Quinault et Lully arrivèrent tous deux à la postérité en rasant un peu la terre, il est vrai, et sans que, dans les hommages qu'on leur rend, le nom du poëte se sépare jamais de celui du musicien. Lully ne négligeait rien du reste, pour arriver à la gloire et surtout à la fortune, qu'il prisait par-dessus tout.

Gentilhomme florentin d'équivoque noblesse, amené à quinze ans en France, marmiton chez Mme de Montpensier, violoniste d'une grande force à une époque où personne ne savait jouer de violon, anobli par Louis XIV, dont il était le bouffon, Lully, l'une des plus mauvaises âmes de son époque, est le véritable fondateur de l'opéra français. Il est vrai qu'il sut prendre ses précautions pour qu'un autre ne lui disputât pas ce titre. Disposant de la faveur de Louis XIV, merveilleusement habile à décrier et à éconduire ses rivaux, Lully n'eut de repos que lorsqu'il fut parvenu à se faire concéder le privilége dont l'abbé Perrin avait joui pendant deux ans. Dès lors il ne fut plus permis à aucun musicien de faire représenter un de ses ouvrages. Cambert ne put résister à cette disgrâce; il passa en Angleterre, où il mourut de désespoir. Sans doute la musique de Cambert n'était pas bonne; mais, à tout prendre, elle valait bien celle de Lully. Ce que l'on peut dire de plus vrai, bien que cela puisse paraître un peu hardi, c'est que ni l'une ni l'autre ne valaient rien; c'est le même récitatif pâteux et lourd, la même absence de toute modulation originale, la même incohérence dans la marche des parties. Malgré ses défauts, je ne sais pourquoi je me sens pris de pitié pour ce pauvre Cambert; il me semble qu'il méritait mieux et de son époque et de la postérité; il me semble aussi que Louis XIV aurait pu lui donner sa part des faveurs dont il *accablait* son rival.

La fortune a de bizarres caprices : souvent de deux hommes également médiocres, elle élève l'un outre mesure, et rabaisse l'autre au-dessous même de son mérite. Il n'en est pas de même lorsque la lutte s'établit entre le génie et la médiocrité active et intrigante; le génie, en ce cas, court grand risque d'être le vaincu. Ce que j'avance n'est pas un paradoxe : les annales musicales sont un martyrologe; la renommée ne vient que d'un pied boiteux proclamer le nom des grands et véritables artistes, et encore n'est-ce souvent que sur leur cercueil.

Les premiers ouvrages de Lully furent des ballets (1) composés pour le roi, et dont la musique et la mise en scène nous sont restées; ils ne sont guère supérieurs au fameux ballet de la Reine, de Beaujoyeux, et étonnent par les imaginations folles et bizarres dont ils fourmillent. Voici l'analyse rapide de quelques-uns de ces ballets intéressants, du moins par leur singularité.

Le ballet des Arts, dansé par Sa Majesté, comme dit le manuscrit. On voit successivement entrer en scène les figures allégoriques de la paix, de l'agriculture, de la félicité; puis le roi, habillé en berger, ainsi que quatre gentilshommes. Voici le couplet pour Louis XIV :

Ce n'est pas un berger qu'un héros
Dont l'âme grande applique ses pensées
Au soin de voir ses brebis engraissées,
En leur laissant la laine sur le dos.

A Madame on récitait galamment ces vers :

Quelle bergère! quels yeux
A faire mourir les dieux!

On voit ensuite l'orfévrerie, représentée par Junon, qui descend dans une machine figurant une mine d'or; puis la navigation, puis une galerie toute pleine de tableaux et de statues où Zeuxis et Appelles s'entretiennent amicalement. L'acte le plus curieux est celui de la chirurgie. Le théâtre représente une salle remplie de toutes les sortes de vases et ustensiles qui peuvent remédier aux désordres du corps humain (on ne nous dit pas si l'instrument abhorré de Pourceaugnac y était admis). Arrivent des estropiés de tous genres qui dansent un ballet grotesque, chacun suivant les infirmités dont l'a frappé la nature. Esculape vient à leur secours et redresse tous ces corps tortus, qui exécutent alors une danse avec légèreté et précision.

(1) Il faut reconnaître pour être juste, que Quinault, s'il n'a pas réussi mieux que ses contemporains à donner de l'intérêt à ses fables dramatiques, sut les écrire cependant avec une élégance et une pureté inconnues jusqu'à lui. Son style un peu languissant a rencontré parfois la couleur et l'énergie, qualités qui se révèlent bien plus rarement chez Lully.

(2) Lully, habile dans tout ce qu'il entreprenait, s'était assuré la collaboration exclusive de Quinault au moyen d'une somme annuelle de 4,000 livres. Il n'est pas d'ailleurs de tracasseries qu'il n'ait suscité à son poëte. Le cinquième acte d'*Armide* fut récrit jusqu'à cinq fois sans pouvoir satisfaire l'exigeant musicien. Quinault se dégoûta d'un collaborateur si incommode, car nous voyons Lully composer, quelque temps, après la pastorale d'*Acis et Galatée*, avec Campistron de drolatique mémoire.

(1) Une Académie royale de danse fut fondée en 1662, par lettres patentes du roi; il était alors dans toute la ferveur de sa passion chorégraphique. Les considérants de cette ordonnance ne sont pas sans intérêt; on y donne une grande importance à cet art : « l'un des plus honnêtes et les plus nécessaires à former les corps, et leur donner les premières et les plus nécessaires dispositions à toutes sortes d'exercices, et entre autres à ceux des armes, et par conséquent l'un des plus avantageux et les plus utiles à la noblesse. » Cette Académie de danse avait pour but, à l'instar de l'Académie française, de maintenir l'art dans les limites de la convenance et de la dignité, et en même temps d'aider à ses progrès. Les nouveaux académiciens devaient se réunir une fois par mois, pour proposer les abus à réprimer et les améliorations à introduire; ils discutaient aussi sérieusement sur des *points de danse* que les législateurs sur des points de droit. Il est d'ailleurs probable que ces séances avaient une physionomie toute particulière, et sans doute plus d'un académicien se levait parfois de son fauteuil vénérable pour joindre l'application au précepte, et pour démontrer par sauts et bonds la vérité de son assertion à des contradicteurs.

La noce du village.— On voit figurer dans ce ballet des paysans grotesques et des bohémiens. Quelques officiers, pensant que les villageoises n'ont pas le cœur insensible, s'invitent à la noce, et ont bien soin, comme le dit le naïf narrateur, « d'amener la sage-femme, que » l'on espère avoir bientôt quelque chose à faire. »

Le ballet de la Nuit. — Il est divisé en quatre parties : la première, de 6 à 9 heures du soir, représente les scènes qui se passent à Paris et à la campagne; les rues deviennent désertes, les lanternes s'allument, les passants attardés regagnent leurs demeures, des chasseurs fatigués reviennent avec le gibier qu'ils ont tué. La seconde partie, de 9 heures à minuit, est le temps consacré aux festins, aux bals, aux comédies ; nous y voyons Plaute assister à un grand bal que donne Roger à Bradamante. La Lune est le personnage principal de la troisième partie : elle s'ennuyait au ciel, et en dépit de la réputation de chasteté qu'on lui a faite, elle descend sur la terre pour rejoindre son Endymion. Des astrologues, des nécromans viennent la consulter; mais elle les reçoit assez mal, car elle ne veut pas perdre en discussions astronomiques le temps qu'elle vient donner à ses amours. Toutes sortes de songes et d'images fantastiques occupent la dernière partie de 3 à 6 heures du matin. Une profonde obscurité règne; mais bientôt l'Aurore « avec ses doigts de rose vient ouvrir les portes de l'orient; » la Nuit remonte dans son char, et le rideau tombe aussitôt.

La collection des ballets dansés par le roi est assez nombreuse et prête à des observations singulières. La maîtresse en faveur de Louis XIV avait un rôle dans ces représentations. Or, son nom est soigneusement inscrit au-dessus des madrigaux qu'on ne manquait pas de lui adresser, de telle sorte qu'après avoir vu paraître Mlle de la Vallière (1), si vous tournez quelques pages, voici Mme de Montespan; ainsi des autres. Enfin tout un cortége plus gracieux, mais non moins nombreux que celui de Banquo.

La musique des ballets de Lully est presque nulle et n'est qu'un pur accessoire. Il a cependant des intentions plaisantes dans *le Mariage forcé*, *le Bourgeois gentilhomme* et *Pourceaugnac*. La scène de la polygamie où Pourceaugnac consulte deux avocats, l'un qui s'explique fort lentement, l'autre qui bredouille ses paroles, est vraiment comique; mais une grande partie du mérite en revient à Molière, qui avait donné au musicien un thème si facile à traiter. On rencontre aussi dans ses nombreux ballets quelques petits airs qui ne manquent pas de gaieté.

Ce sont ses opéras qui ont fait la véritable gloire de Lully, et cependant, comme conception musicale, comme sentiment dramatique, c'est à peine si le style diffère du style des ballets. Lorsqu'un préjugé est deux fois centenaire, il est malaisé de le déraciner; il faut du courage pour arrêter au passage une pièce fausse au risque d'offenser ceux qui la font circuler. C'est pourtant ce que je tenterai. Aujourd'hui, pour un grand nombre d'artistes, une parenté directe entre le génie de Gluck et celui de Rameau est chose parfaitement établie, entre le grand-père et le petit-fils il n'y a qu'un seul degré de filiation, c'est Rameau. Cette opinion est grosse d'erreur. Si deux hommes ont jamais différé d'inspiration et de génie, ce sont le gentilhomme florentin et le compositeur allemand. Tous deux ont écrit une *Armide* (1) sur le même poëme : Lully est glacé et est bien loin de réchauffer *des sons de sa musique* les lieux communs de Quinault, tandis que Gluck; anime, vivifie cette poésie pâle et déjà fanée. J'aurai la franchise de dire que dans l'*Armide* de Lully, en acceptant quelques passages de la scène de la haine (chantée par un homme, aucune femme n'ayant voulu se charger d'interpréter des sentiments qui, surtout à la cour de Louis XIV, étaient si peu au fond des cœurs), et l'air du sommeil de Renaud, accompagné par un rhythme ondulé des violoncelles, il m'est impossible d'y reconnaître l'apparence même du sentiment dramatique. Les airs de danse, les intermèdes, les préludes qui viennent à chaque instant interrompre la marche du poëme, n'ont ni élégance, ni pureté harmonique. Dans le récitatif, les mesures à trois et à quatre temps se succèdent sans qu'on puisse comprendre le motif d'une pareille irrégularité. On dit que Lully perfectionna l'art de l'instrumentation; que le premier il admit dans son orchestre les instruments à vent et à percussion, je le veux bien; mais pour les employer comme il le faisait, je me demande s'il n'eût pas mieux valu les laisser reposer en paix. Je sais qu'on peut me battre en brèche avec cette objection : les ouvrages de Lully enthousiasmaient la cour si polie, si raffinée de Louis XIV. Il est possible que le goût ait changé, que l'art ait progressé; mais celui qui sait charmer toute une époque, celui qui obtient de si universels, de si durables succès, se peut-il qu'il soit autre chose qu'un homme de génie? Il suivrait de là que nous devons également reconnaître du génie à d'Urfé, à Chapelain, à Scudéry, à Beaujoyeux lui-même, qui, eux aussi dans leur temps, charmaient les cœurs et faisaient couler les larmes, et Dieu sait par le moyen de quelles imaginations et de quelle poésie! J'inclinerai plutôt à penser que dans tous les temps (notre époque ne dément pas l'assertion), l'art chétif et malsain a toujours poussé des rejetons à côté de l'art libre et fort. Montaigne écrivait du temps de Beaujoyeux, Corneille était contemporain de Scudéry. Si éclairé qu'elle soit, il en est d'une société comme d'un mari, qui abandonne sa femme belle et vertueuse pour s'occuper d'une maîtresse vulgaire. La société du XVIIe siècle (Mme de Sévigné si vertement réprimandée par sa fille à cause de ses lectures de l'*Astrée*, en est la personnification), la société du XVIIe siècle s'avouait bien à elle-même le cas qu'elle faisait de ces *pastorales*, de ces *chevaleries*, de ce monde ridicule de dieux et de bergers, de caducées et de houlettes; elle se doutait bien de ce que la postérité en penserait; elle admirait, elle vénérait ses grands poëtes; mais les dieux et les bergers avaient pour eux les plus puissants auxiliaires, le caprice et la mode. Ce fut un long engouement plutôt qu'une admiration de bon aloi; bref, tout le monde *s'enquinauda*, comme dit le bon La Fontaine.

Aujourd'hui, les œuvres de Lully, à part quelques rares morceaux, tels que l'air de Caron, *Il faut passer dans ma barque*, ne seraient tolérées par aucun public, si indulgent qu'on puisse le supposer, tandis que les compositions d'auteurs plus anciens sont encore religieusement écoutées. Ce n'est pas cependant à cause de l'uniformité de ses basses, de la pauvreté de son orchestre et de son harmonie incorrecte, mais plutôt parce qu'il travaillait sans conscience, pour *un* homme et non pour *les* hommes, trop heureux lorsque Louis XIV daignait lui désigner un sujet de sa main royale! C'est la conscience et la foi qui font vivre les œuvres dans la mémoire des hommes. Les tableaux de Giotto et d'Orcagna sont aussi imparfaits comme exécution matérielle, si les arts peuvent être comparés entre eux, que peuvent l'être les essais de Lully; le dessin est incorrect, le coloris presque nul, la perspective absente ; mais le sentiment empreint sur toutes ces figures est vrai aujourd'hui comme il l'était alors; ce sentiment est impérissable. Les œuvres de Palestrina manquent souvent de mélodie, de carrure et de rhythme ; mais l'expression religieuse y domine

(1) Voici des vers pour Mlle de la Vallière :

Elle a dans ses beaux yeux une douce langueur,
Et, bien qu'en apparence aucun n'en soit la cause,
Pour peu qu'il fût permis de fouiller dans son cœur,
On ne laisserait pas d'y trouver quelque chose.

Tout le monde savait ce qui se passait dans le cœur de Mlle de la Vallière, et le roi mieux que personne.

Voici d'autres vers assez singuliers adressés à Monsieur, frère du roi, costumé en vendangeur, et auquel Madame faisait vis-à-vis :

Que votre bonheur est insigne
D'avoir une si belle vigne
Et si digne du vendangeur
Attaché-là de tout son cœur.
Oui, sans doute, elle est belle et bonne,
Et vous y procédez d'un train
Qui fait croire que dans l'automne
Le muid pourrait être plein.

(1) Nous joignons à ce numéro des fragments de Pomare, d'Armide et du ballet de Pourceaugnac.

si souverainement, que le cœur les comprendra toujours.

Les œuvres de Lully sont nombreuses, un corps entier de bibliothèque aurait peine à les contenir; ce qu'il a fait de bon pourrait se renfermer dans le plus mince volume. Il ne pouvait en être autrement : toujours aux ordres du roi, il travaillait en hâte et ne laissait jamais mûrir ses plans (1). Cette précipitation de travail, Lully la rendait encore plus préjudiciable à son talent, en consacrant une partie de son temps à tous les dérèglements que la mode passait alors aux gens de qualité. La conduite de Lully, pendant son long séjour en France, ne fut guère édifiante, et je ne sache pas un vice un peu grave qui ait manqué au célèbre musicien lauréat. Le seul qu'il n'eut peut-être pas, l'avarice, par bonheur pour lui sa femme le possédait. Ingrat, il débute dans la carrière en composant la musique d'une satire contre sa bienfaitrice, Mlle de Montpensier (2). Envieux et intrigant, il parvient à faire retirer à Guichard le privilége de la salle de l'Opéra, que Louis XIV lui avait accordé. Ivrogne et débauché, il risque deux fois d'être chassé de la cour. Vil et rampant, il obtient son pardon en se livrant aux plus plates bouffonneries, en sautant dans l'orchestre, où il brise un clavecin. Lully offre dans sa personne la réunion de tous les vices dont s'est malheureusement composé le caractère de quelques compositeurs ultramontains, vices parmi lesquels le plus blâmable est cette raillerie dure et froide vis-à-vis les petits et les humbles, et cette servile obséquiosité à l'égard des hommes puissants dont ils ont à attendre ou honneur ou profit. Tel fut Jean-Baptiste de Lully, fondateur de l'opéra français. Lully eut trois fils, qui composèrent des opéras dans son style. Il eut pour élève Colasse, qui avait la charge d'instrumenter les partitions de son maître et de compléter les trois parties de violon intermédiaires qui faisaient le fond de son orchestre. Lully se contentait d'écrire le chant et la basse; Colasse recueillait pieusement les bribes échappées à la plume de son maître, et, à la mort de Lully, en réunissant tous ces fragments, il sut parvenir à les coudre tant bien que mal et à en faire quelques opéras. C'était un ragoût musical (pardon de l'expression), d'une insipidité extrême, mais qui ne déplut pas trop et le fit doter de très-riches pensions.

Je n'aurai plus maintenant un seul nom digne d'intérêt à citer jusqu'à l'apparition de Rameau.

(*La suite au prochain numéro.*) LÉON KREUTZER.

(1) L'œuvre de Lully se compose de trente ballets et d'environ vingt opéras. *Cadmus*, *Alceste*, *Bellerophon*, *Armide*, obtinrent un succès d'enthousiasme. Après la représentation d'*Isis*, Louis XIV fut si enchanté qu'il rendit un arrêt par lequel il est permis à toute personne qui se sentirait une vocation pour l'art dramatique, de débuter sur le théâtre de l'Opera.

(2) Il parait qu'une mésaventure pareille à celle dont parle Rousseau au sujet de Mme de Vercellis, était arrivée à Mlle de Montpensier. Lully avait été le témoin fortuit de sa faiblesse. Il n'eut rien de plus pressé que de ramasser je ne sais où, une vieille chanson qui traitait d'un péché analogue et de la mettre en musique; il la répandit autant qu'il le put et la chantait lui-même, au grand amusement des seigneurs de la cour. Mlle de Montpensier fut fort offensée, mais lui pardonna plus tard. Si l'on veut voir cette chanson, que je n'ose citer ici, on la trouvera dans le troisième volume d'Hawkins, à l'article Lully.

5e SÉANCE DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

Orphéon. — *Prométhée enchaîné.* — Moriani.

Je serai très-sérieux aujourd'hui. « Il en est temps! » direz-vous, en supposant que vous parliez médiocrement le français. En effet, à quoi se rapporte ce monosyllabe *en?* Cela me semble peu clair. Vous pensez, au contraire, que la clarté de votre phrase est suffisante, et que chacun comprendra qu'*il est temps* pour moi *d'être sérieux.* Allons, je me rends; si j'ai cru voir une incorrection dans votre réponse, cela tient à l'état particulier où mon cerveau se trouve depuis douze longues heures: état si déplorable, que je n'oserais accepter une invitation de la Société lyonnaise des Intelligences, dans la crainte d'y figurer comme un ophycléide dans un chœur de sylphes. Vous êtes donc d'avis que l'heure est venue pour moi d'être sérieux; que j'ai assez divagué dans mes deux derniers comptes-rendus des concerts du Conservatoire; assez joué avec les mots, les gens et les idées, avec des choses même qui ne comportent ou ne supportent guère la plaisanterie; que je dois, dans un journal musical, philosophique et moral comme celui-ci, parler de musique, de philosophie et de morale, au lieu de citer des chansons bachiques, pantagruéliques, fantastiques, fort peu colletées et fort peu pies, qui scandalisent les âmes dévotes, font baisser les yeux aux jeunes personnes de quinze à seize ans, et trembler les lunettes sur le nez de celles de quarante-neuf à cinquante. Écoutez: franchement, c'est la faute de M. de Pradel; il tenait à ce qu'un couplet de sa chanson fût cité en entier. J'ai dû, tout naturellement, choisir celui dans lequel il est question de musique; de là les *divins airs*, les *concerts* des *enfers* et les *litanies* de Gabriel, qui ont failli vous scandaliser. Que serait-ce donc, si j'eusse continué ma citation, et reproduit en entier le refrain de cet hymne damnable:

Vive l'enfer où nous irons!
Venez, filles
Gentilles;
Nous Chanterons,
Boirons,
Rirons,
Et tous gais lurons,
Nous serons
Ronds.

Ceci eût été vraiment coupable et mériterait un blâme sérieux; mais je m'en suis gardé; j'ai trop d'horreur pour le scandale, et je suis trop convaincu de la vérité de la parole évangélique: malheur à celui qui scandalisera son prochain; il vaudrait mieux pour lui s'attacher au cou *une meule de moulin*, et s'aller jeter dans la mer. En conséquence, bien qu'il ne me soit pas absolument prouvé que j'aie le droit de vous appeler *mon prochain*, dans le doute, comme je ne me sens pas en ce moment disposé à prendre la détermination sérieuse, et relative à la mer, dont parle l'Évangile, je me suis abstenu, autant que je l'ai pu, du scandale. D'ailleurs, le contraire fût-il malheureusement arrivé, comment ferais-je pour me conformer au texte du saint livre? Il est facile, sans doute, de s'attacher au cou une meule de moulin, ou tout au moins de s'attacher le cou à ladite meule; mais c'est le reste de l'opération qui me semble malaisé. Je ne suis pas de force à aller seulement d'ici au pont des Arts avec un pareil joyau appendu au-dessous du menton; comment irais-je jusqu'au Havre? Ce texte évangélique serait donc aussi embarrassant pour les commentateurs que pour les gens qui tiennent à se jeter dans la mer avec l'objet ci-dessus mentionné, si nous ne savions qu'il a été écrit à une époque où les hommes étaient d'une force et d'une taille merveilleuses, dont nous n'avons plus d'idée. Les petits garçons de ce temps-là portaient au cou une meule de moulin, et allaient se noyer avec une aisance admirable; tandis que le plus fort de nos musiciens actuels, attaché seulement à une partition, comme il y en a tant, aurait grand'peine à les imiter.

Vous le voyez donc bien, j'avais toutes les raisons imaginables pour ne point citer le refrain de la chanson de M. de Pradel, et j'ai sagement fait de le garder pour moi.

Maintenant, puisqu'il faut décidément être sérieux (et vous devez reconnaître déjà que je le suis), et trouver une excuse à la lourdeur de la critique, dans laquelle je vais me jeter la tête la première, je ne puis mieux faire que de raconter l'emploi de ma journée d'hier 19. Vous verrez s'il n'y avait pas là de quoi devenir... critique sérieux.

L'aurore aux doigts de rose entr'ouvrait à peine, comme dans les cantates de l'Institut, les portes de l'Orient, quand, la tête allourdie par le sommeil, auquel je n'avais pas pu me livrer (car, par esprit de contradiction, je ne m'endors guères que quand les autres s'éveillent), je m'acheminai vers la Sorbonne. Vous trouvez le lieu bien choisi, et vous supposez que je vais y reprendre avec délices mon somme interrompu; et vous vous trompez. Il ne s'agissait pas, en effet, d'y

entendre discourir sur la philosophie éclectique, mais d'assister à une répétition d'ensemble de toutes les sections de l'Orphéon. Sept ou huit cents chanteurs se trouvaient réunis dans le docte amphithéâtre sous la direction de leur habile chef M. Hubert. Ils ont exécuté successivement, avec beaucoup d'aplomb et d'ensemble, plusieurs morceaux, parmi lesquels je citerai un chœur de forgerons, de M. Halévy, d'une mélodie franche et originale, d'un rhythme chaleureux, et un beau et noble chant de M. de Ruolz; la seconde partie de ce chœur, d'un caractère religieux et grandiose, émeut vivement. Il est malheureux que malgré la pureté de la prosodie et la disposition claire et simple des parties, on en entende si peu les paroles; elles sont fort belles et de M. Emile Deschamps. C'est le défaut principal de l'exécution des soprani, des enfants principalement, d'articuler si mal les paroles qu'il est à peu près impossible de saisir un seul vers de ce qu'ils chantent. Les ténors et les basses prononcent beaucoup mieux. Je crois que les orphéonistes devraient tous, hommes et enfants, exagérer un peu la prononciation des consonnes; c'est un moyen qu'emploient la plupart des grands chanteurs dramatiques, et dont l'utilité croît en raison directe de l'acuité des voix. De là l'extrême difficulté qu'on éprouve à comprendre ce que chantent les enfants ou les femmes, quand leur voix est un soprano élevé et peu vibrant. Les contralti laissent moins de paroles se perdre; les chanteurs doués d'une bonne voix de basse les font entendre à peu près toutes, s'ils le veulent bien. Ce défaut, dont on méconnaît la gravité, est malheureusement général à Paris parmi les masses chorales de toute espèce; on n'y remédiera qu'en s'obstinant à exiger des chanteurs, élèves ou choristes de profession, une prononciation nette, que la négligence et de mauvaises habitudes seules les empêchent d'avoir. Si des choristes français, chantant sur une musique bien faite et sur un rhythme simultanément identique pour toutes les parties, des vers tels que ceux-ci :

Reine du monde, ô France! ô ma patrie!
Relève enfin ton front cicatrisé!

ne se font pas comprendre, cela tiendra certainement et surtout à leur mauvaise prononciation des consonnes; et le devoir des maîtres de chant aux répétitions sera de les corriger, en les prévenant qu'ils recommenceront jusqu'à ce que la phrase devienne intelligible. Et elle ne tardera pas à le devenir. Il est bon d'être pour le chant de l'école de *Garat,* si l'on peut, mais non de celle de *Gaat.*

En somme toutefois, cet exercice des orphéonistes m'a paru fort satisfaisant, et, en le comparant à un autre auquel j'assistai il y a deux ans, j'ai cru trouver dans l'éducation musicale de la majorité des élèves un progrès notable. Il ne faut pas oublier qu'ils chantent toujours sans accompagnement, chose assez difficile en soi, même pour des choristes très-habiles.

Midi sonnait, et M. Hubert allait faire entonner le douzième chœur quand je fis cette réflexion : « Il y a aujourd'hui à deux heures un concert au Conservatoire, je suis au centre du quartier Latin, c'est-à-dire à une bonne lieue du quartier musical, j'ai le projet, avant de repasser la Seine, de visiter l'intérieur du Panthéon, et je n'ai pas déjeuné. Cette triple considération me fit quitter la Sorbonne avant la fin de la séance, et je m'acheminai vers le petit édifice élevé aux grands hommes par la patrie reconnaissante sur le sommet de la montagne Sainte-Geneviève. Je ne l'avais pas revu depuis près d'un demi-quart de siècle. Dans ces temps reculés où j'étais au pays Latin étudiant en médecine, le Panthéon s'appelait l'église Sainte-Geneviève, et j'avais l'habitude d'y aller étudier les romans de Cooper une partie de la journée. En y arrivant hier, j'ai eu le chagrin de trouver écorné par un boulet le piédestal de la colonne sur lequel je lus en 1824 *le Dernier des Mohicans.* C'était bien pis dans l'intérieur, j'ai compté l'empreinte de dix, douze, treize boulets sur la muraille du fond, et la statue colossale de la France mutilée de la plus horrible manière : son bras droit et sa tête n'y sont plus.... Passe encore pour le bras; on voit des individus d'humeur batailleuse toujours prêts à donner un coup de poing à leur interlocuteur dans la moindre discussion, se transformer ensuite en êtres inoffensifs en devenant manchots et se faire aimer néanmoins; mais reconnaissant de plus, à n'en pouvoir douter, que la France avait perdu la tête, je me sentis tout dégoûté du séjour des grands hommes, et je me hâtai d'avoir l'intention d'aller fort prosaïquement déjeuner ailleurs. Mais bah! la faim propose et le Conservatoire dispose. Il était une heure et demie, j'avais perdu un temps irréparable à rêver dans l'intérieur du temple des demi-dieux, à lire sur quatre tablettes de marbre noir les noms des morts de juillet, au nombre desquels, par un de ces hasards auquel vous ne croirez pas si vous avez quelque bon sens, j'ai même trouvé le nom d'un de mes amis (Schmidt), au moment précis où il me frappait sur l'épaule. « Tiens, lui ai-je dit en me retournant, vous êtes donc mort de juillet! Je ne m'étonne plus de ne vous avoir pas revu depuis 1830.—Non; il y avait d'autres raisons!... — Celle-là suffit. Allons, faites le modeste maintenant! je sais lire, peut-être; voilà votre nom, ainsi. .. Où avez-vous donc été tué? Mais venez déjeuner avec moi, vous me conterez cela. » Regardant ma montre : « Ah mon Dieu! je n'ai plus le temps.... » et plantant là mon illustre ami, qui ne savait trop que penser de ma proposition (inviter un mort à déjeuner) ni de ma fuite, je courus à la place Saint-Michel, près de l'Odéon, prendre un cabriolet. J'eus le bonheur d'en trouver un. Malgré mes pressantes sollicitations, le cocher, à qui j'allai jusqu'à promettre ma voix aux prochaines élections des représentants s'il voulait me mener plus vite, me conduisit au Conservatoire au pas tranquille et lent d'un cheval impassible, mort de juillet, sans doute, ainsi que mon ami Schmidt, ou affamé comme moi. Je m'arrête de préférence à cette dernière supposition, car le poëte l'a dit : les morts vont vite.

J'arrive à temps néanmoins. Il est deux heures et un quart. Je m'introduis comme un coin dans la loge des journalistes, où huit critiques, encaqués déjà depuis vingt minutes, prenaient un bain de vapeur. Les médecins recommandent l'usage de cette loge à tous ceux de nos confrères qui auraient quelque tendance à l'obésité.

Je remarque avec peine que nous n'y voyons jamais ni Gautier ni Janin.

On commence. La symphonie en *ré* de Beethoven se déroule tour à tour brillante, énergique, douce, tendre, capricieuse, vive et folâtre. L'orchestre y déploie sa verve incomparable; le public, qui adore pourtant cette belle œuvre, l'applaudit modérément; ce qui prouve que dans certains cas sa réserve ne prouve rien. Quand on *osa* faire entendre pour la première fois cette symphonie aux concerts spirituels de l'Opéra il y a vingt-deux ans, on en supprima l'andante, comme *trop peu intéressant*, on le remplaça par celui en *la mineur* de la septième symphonie, et l'on *coupa* la moitié de la coda du finale. Les traces du crayon rouge des correcteurs de Beethoven se voient encore sur quelques-unes des parties d'orchestre dont on se sert au Conservatoire.

Maintenant écoutez et recueillez-vous; voici le chef-d'œuvre de la vraie musique religieuse, l'expression la plus sublime de l'amour divin. L'*Ave verum* de Mozart épand ses harmonies célestes. C'est ainsi que doivent chanter les anges, quand, le front incliné, versant à l'ombre de leurs ailes des larmes de pitié et d'amour, ils adorent le *corps sanglant* du rédempteur du monde..... si l'on pouvait mourir en entendant un pareil chant!.....

Quittons les séraphins, descendons l'échelle de Jacob... Nous voilà sur la terre; nous avons un concerto de clarinette de Beer, exécuté par M. Leroy. Ce virtuose obtient un grand succès; il est maître du mécanisme de son instrument, il a du style, un son excellent, il joue juste, et nuance bien son exécution.

Après un entr'acte de quelques minutes, M. Trévaux vient réclamer l'indulgence du public pour M. Gueymard, le ténor chargé de chanter le rôle de Prométhée dans la nouvelle cantate de M. Halévy. M. Gueymard est légèrement enroué; il chante néanmoins avec beaucoup d'énergie. M. Battaille et Mlle Montigny eux aussi s'acquittent fort bien de

leurs personnages de Vulcain et de la Force. Mlle Montigny possède une belle voix de mezzo-soprano plutôt qu'un contralto caractérisé; elle chante juste et prononce fort bien Elle a dit avec beaucoup d'intelligence et un bon sentiment dramatique son premier récitatif.

Sur les plus hauts sommets du roc inaccessible,
Enchaîne le coupable, et que ton bras terrible,
Rivant du diamant les liens éternels,
Attache aux flancs du mont cet ami des mortels.

Mlle Montigny, qui achève en ce moment ses études musicales au conservatoire de Paris, les avait, je crois, commencées à celui de Lille; elle fera honneur à l'un et à l'autre.

Le poëme de cette cantate, écrit par M. Léon Halévy, est une imitation presque textuelle et fort heureuse de quelques scènes du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle.

La couleur en est sombre, l'aspect grandiose et sévère; il eût été à désirer peut-être, pour le compositeur, que quelques accents de tendresse vinssent y contraster avec le ton trop généralement rude et fier du sujet. Tel qu'il est, M. Halévy l'a traité avec la supériorité et le savoir dont il a donné tant de preuves. De beaux effets d'instrumentation se font remarquer dans l'introduction, et une diction très-pure signale le premier récitatif à l'attention des appréciateurs de ce mérite spécial, qui devient de jour en jour plus rare. Je dois citer aussi, comme une chose neuve, l'effet des bassons dans la ritournelle qui précède l'arrivée des Océanides, pendant ce récitatif de Prométhée :

Mais quel bruit en ces lieux?... l'air s'agite et résonne;
Oui! j'entends dans les airs un sourd frémissement,
Comme une aile rapide au doux bruissement.

L'emploi des quarts de ton, dont il avait peut-être été trop parlé d'avance, est épisodique et fort court. M. Halévy n'y a recouru que pour produire, dans les instruments à cordes, une espèce de gémissement dont l'étrangeté est là parfaitement motivée et qui ajoute beaucoup, il faut le reconnaître, à l'accent triste du chœur fort beau dans lequel il est introduit. Quant à nous donner une idée de l'effet que pouvait produire l'emploi du quart de ton dans la musique des Grecs, c'est une autre affaire. Je ne crois pas qu'un si modeste essai puisse suffire pour cela. Et il faudra très-probablement nous résigner à ignorer toujours ce que pouvait être, en tant qu'art complet, cette musique, antique à coup sûr fort différente de la nôtre sous tous les rapports. Le seul moyen de s'éclairer quelque peu sur cette question serait d'envoyer des *musiciens* véritables doués d'une impartialité philosophique, aux lieux où l'on sait que l'usage de la musique grecque s'est conservé et existe encore à cette heure. Tels sont les couvents du mont Athos. Mais encore, à quelle époque remontent et à l'école de quel peuple de la Grèce se rattachent les chants que les moines grecs de ces monastères exécutent dans leurs cérémonies religieuses? .. Et quelles inductions tirer des observations qu'on ferait sur eux?... Vouloir juger de l'ensemble de la musique des anciens Grecs d'après ces lambeaux plus ou moins dénaturés par la transmission traditionnelle, ne serait-ce pas comme si, dans deux mille ans, notre musique ayant péri tout entière, nos descendants voulaient s'en faire une idée, en écoutant des airs de cantiques conservés tant que bien que mal dans quelque retraite obscure, où elle n'est point connue, même en ce moment. Allez à la grande Chartreuse, écoutez les moines chanter matines, ou au couvent de San-Benedetto, à Subiaco, dans les États romains, ou dans une église quelconque de village, un jour de fête, quand on y chante des airs réellement mélodieux, et souvent même empruntés au répertoire musical des théâtres, et dites si l'on pourrait, d'après cela, concevoir la nature puissante et complexe de la musique actuelle, ses immenses ressources, ses divers moyens d'action et son pouvoir. Les habitants des provinces de France, les paysans surtout, sont à l'égard de notre musique, dont ils possèdent des bribes informes, à peu près comme nous le serions à l'égard de celle des Grecs, si nous entendions les moines du mont Athos. Cependant il serait curieux, je l'avoue, de faire entreprendre cette étude sur les lieux où elle peut être faite; elle ne coûterait pas à coup sûr beaucoup plus qu'elle ne vaut. Un voyage en Grèce est aujourd'hui peu dispendieux, et il n'y a que les musiciens pour écrire d'une façon raisonnable et intelligible des observations sur la musique. Les voyageurs qui l'ont tenté n'ont publié là-dessus, jusqu'à présent, que des non-sens.

L'espèce de bruit rhythmé, accompagnant la danse des bayadères indiennes que nous avons vues à Paris il y a quelques années s'appelle aussi musique sur les bords du Gange et de l'Indus; il est sans doute d'un usage fort ancien. Qu'a de commun la musique actuelle (la vraie musique) avec lui?... presque rien. Ne se pourrait-il pas qu'il en ait été jusqu'à un certain point de même pour la musique grecque?

Si l'on nous avait dit que la flûte du musicien indien ne faisait qu'une note qui se prolongeait indéfiniment comme le bourdonnement d'une guêpe, et que son tambour ne produisait qu'un bruit faible et sourd, comparable à celui qu'on obtient en frappant légèrement avec les doigts sur la calotte d'un chapeau; que les bayadères, dans le prétendu *chant* dont elles accompagnaient leur danse, se bornaient à murmurer de temps en temps, à demi-voix, quelques paroles sur la *note tenue* par la flûte de leur musicien, en brodant seulement *à volonté* cette note, au moyen de deux autres sons, formant avec le son principal l'intervalle de seconde et de tierce mineure, comme *la la la — si ut, la la — ut si ut la*, et ainsi de suite pendant une heure, très-probablement nous n'eussions pas voulu le croire. Cela est pourtant; et cela ne manque pas de caractère; et c'est ce caractère même de quelques sons groupés par le hasard, ou un très vague instinct naturel des hommes, qui a fait donner improprement à des puérilités semblables le nom de *musique* et les a fait prendre pour une forme de l'art. Donc, tout en accordant que les *orchestres* de Lahore ou de Delhi soient de beaucoup supérieurs à celui que les bayadères nous ont fait entendre à Paris, il est permis de croire que nous avons une idée approximative de la *musique* de l'Inde.

En allant écouter les moines du mont Athos, nous n'obtiendrons pas même une connaissance aussi exacte de celle qu'honorait l'ancienne Grèce, et la musique athénienne du siècle de Périclès, tout comme celle dont Néron s'occupait, à Rome, avec tant de passion, resteraient encore pour nous des énigmes véritables dont il faut renoncer à trouver le mot. Ce qui n'empêche pas, je le répète, que l'examen des chants religieux du mont Athos ne soit d'un véritable intérêt.

Mille pardon de la digression mélo-hellénique. Je tenais à être fort sérieux, à parler de ce que je ne sais pas, à faire le savant, à vous faire un peu rire enfin; ai-je réussi?...

Après le Prométhée de M. Halévy, la séance du Conservatoire s'est terminée brusquement par le petit finale assez guilleret d'une petite symphonie de Haydn, la 91e, si je ne me trompe. Et je suis sorti avec des crampes d'estomac (je n'avais point déjeuné, ne l'oubliez pas) telles, que j'eusse volontiers imité le vautour de la fable antique, et dévoré le premier venu. La faim justifie les moyens.

Voilà bien de la musique, n'est-ce pas? Ce n'est pas tout pourtant. Je dus subir encore la fascination de ce mot magique inscrit en grosses lettres sur une affiche jaune : OUVERTURE. (Devinez de quelle ouverture il s'agit... Je veux bien vous dire que ce n'est ni de celle d'Egmont, ni de celle de Coriolan, ni de celle du Freischütz, ni d'aucune des illustres compositions instrumentales de ce genre à vous connues. Ainsi, ne devinez donc pas.) Ce titre musical qui, brillant sur une affiche, me fit courir au Palais-Royal, était suivi de trois autres mots, pleins de séduisantes promesses; l'ensemble formait un sens tout particulier et nouveau; je ne m'informai point si l'auteur de cette ouverture était un musicien de l'école allemande, de l'école française, ou de l'école italienne; ni même s'il était musicien d'une façon quelconque : je courus dîner : il s'agissait de l'OUVERTURE d'un nouveau restaurant.

Enfin!

Et pourtant ce n'est pas encore la fin. On jouait, le même soir, la *Lucrezia Borgia* de Donizetti au Théâtre-Italien. Je ne connaissais de

cette partition que le fameux Brindisi; j'ai voulu entendre le reste, et j'ai tout entendu jusqu'au dernier accord de la dernière mesure de la dernière phrase du dernier morceau. Et j'ai applaudi Moriani, qui meurt là dedans d'une façon charmante, et j'ai compté les bouquets qu'on lui a jetés : il y en a eu dix-sept ; et je me suis demandé pourquoi Victor Hugo ne veut pas laisser jouer au Théâtre-Italien ce pauvre opéra... Il ressemble si peu à sa terrible *Lucrèce Borgia*. Et j'ai prêté l'oreille pour entendre la petite voix d'une jeune personne nommée Rapp (c'est un nom de *guerre*), qui débutait dans le rôle du page; elle a chanté le Brindisi tout autrement que Mlle Alboni; et j'ai entendu plus de la moitié de ses notes, me trouvant assez près du théâtre, en regrettant de perdre l'autre moitié; et j'ai admiré *il fuoco strepitante*, la verve dramatique de Ronconi; et je suis enfin revenu au gîte, bien fatigué, bien hébété, et j'ai fait, comme vous faites depuis quelques minutes, cher lecteur, j'ai dormi du sommeil de Titus, après une journée si bien remplie. Le lendemain (qui est aujourd'hui), je me suis senti un grand mal de tête, une énorme lourdeur d'esprit; j'ai vu que le moment de devenir un critique sérieux (a very *grave* man) était opportun, et saisissant l'occasion par sa chevelure, je vous ai écrit le très sérieux article avec lequel j'ai l'honneur d'être, etc., etc.

H. Berlioz.

Une grande Loterie nationale s'organise en ce moment, avec l'autorisation du ministre de l'intérieur et du préfet de police, au profit de la caisse de secours des associations des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, dessinateurs et des artistes musiciens. Le capital de cette Loterie, portée à un million de francs, se divise en billets à 1 franc, et billets de série à 5 francs.

Pour donner une idée aussi complète que possible d'une opération à laquelle se rattachent des intérêts si sacrés, et dont les résultats doivent être si salutaires, nous ne pouvons mieux faire que de transcrire quelques passages du programme explicatif, publié à cette occasion.

La France ne peut oublier que les arts sont une de ses gloires, et que ce qu'elle fait pour eux, ils le lui rendent en jouissances sans nombre et en illustrations qui rayonnent à l'étranger, et vont porter sur toute la surface du globe l'éclat de sa civilisation.

Le commerce également se rappellera que l'industrie française doit aux talents de nos artistes la supériorité de ses produits, et toutes les personnes dont nos fabriques ont élevé la fortune se montreront jalouses de seconder nos efforts.

Faciliter aux artistes la vente de nombreux produits qui, depuis un an, restent stériles dans leurs ateliers; soutenir des talents que le gouvernement ni les particuliers ne peuvent encourager dans ce moment; distribuer des secours, tant à Paris que dans les départements, à des hommes d'autant plus malheureux qu'ils n'osent révéler leur infortune; et en même temps *offrir au public qui voudra concourir à notre œuvre des chances de bénéfices considérables*, tel est le but que nous nous sommes proposé en fondant cette vaste association.

Afin de donner accès aux fortunes les plus modestes, nous avons fixé le prix du billet à un franc.

Chaque billet de un franc donne droit d'abord à une lithographie ou à un morceau de musique. — Dix billets donnent droit à une gravure ou à quelque autre objet d'art ou de librairie.

Chaque billet de un franc donne droit, en outre, de participer au tirage de 2,002 lots, consistant :

1° En un service peint sur porcelaine de Sèvres ayant coûté 20,000 fr.
2° En un service de vermeil, ayant coûté..... 10,000 »
3° En une parure de diamants, ayant coûté..... 5,000 »
4° En une garniture de cheminée, bronze d'art, ayant coûté 3,000 »

Et en tableaux, dessins, aquarelles, gravures, objets d'art de toute nature, ainsi qu'en pianos, instruments de musique, partitions et compositions, divisés en 1,998 lots, ayant coûté de 10 fr. à 3,000 fr., dont l'acquisition se fera au fur et à mesure du placement des billets, dans les proportions indiquées par l'autorité supérieure.

Le billet de série (1) donne un droit exclusif au tirage du gros lot, consistant en : un service d'argenterie sorti des ateliers d'Odiot, du prix de 70,000 f., pesant 220 kilogrammes, et représentant une valeur intrinsèque de 50,000 fr., y compris le contrôle.

L'opération du tirage aura lieu sous la présidence de l'autorité municipale de Paris.

Dans le cas où, à l'époque fixée pour le tirage, la totalité des billets ne serait pas placée, le nombre et la valeur des lots subiraient une diminution proportionnelle.

Une commission *approuvée par M. le ministre de l'intérieur*, et choisie parmi les membres des comités des deux associations des artistes peintres et des artistes musiciens, est chargée de la surveillance générale de cette loterie.

Le siége de l'administration est établi à Paris, boulevard Bonne-Nouvelle, bazar Bonne-Nouvelle, où se fera l'exposition des objets mis en loterie.

Toute demande et tout envoi d'argent devront y être adressés *franco*. Les envois non affranchis seraient refusés.

L'appel que nous faisons au public sera, nous l'espérons, entendu non-seulement en France, mais à l'étranger, et dans tous les pays où l'on aime les beaux-arts. Les sympathies des hommes d'intelligence ne sauraient manquer à une entreprise conçue dans l'intérêt des plus généreuses et des plus nobles pensées.

Déjà, au début de nos opérations, 50,000 billets sont placés.

(1) Une *série* se compose de cinq numéros qui se suivent, de 1 à 5, de 6 à 10, de 11 à 15, et ainsi de suite, réunis sur un seul billet qu'on appelle *billet de série*. Les porteurs de ces *billets de série* auront seuls droit de participer au tirage du gros lot d'argenterie.

Le porteur de cinq billets *qui ne se suivent pas dans l'ordre indiqué ci-dessus* participera au tirage des 2,002 autres lots, mais non au tirage du lot principal, qui ne peut être gagné, ainsi que nous venons de le dire, que par le porteur d'un *billet de série*.

Le *billet de série*, étant la réunion de 5 billets, *coûte 5 fr.*

NOUVELLES.

*** Demain lundi, au Théâtre de la Nation, *le Violon du Diable* et *le Philtre*.

*** Les études du *Prophète* avancent rapidement vers leur terme. Le relâche de lundi dernier a été mis à profit pour répéter le cinquième acte. Jeudi, c'était le tour de l'ouverture et des airs de danse. Jamais, de mémoire d'Opéra, un concours de zèle et d'activité plus extraordinaire ne s'est joint à une plus brillante réunion de talents. Sans crainte d'anticiper sur le jugement du public, il est permis de parler de l'immense effet produit chaque jour par l'œuvre même sur les artistes qui l'exécutent et sur ceux qui l'entendent. Il est permis d'ajouter que Roger, que Mme Pauline Viardot, que Mme Castellan, qui, pour la première fois, vont se produire sur notre grande scène lyrique, se sentent entraînés, transportés par la beauté des rôles qu'ils interprètent, et qu'il en est de même des autres artistes plus anciens au théâtre, à commencer par Levasseur. *Le Prophète* nous rendra donc un de ces magnifiques ensembles, tels que nous en offraient, dans les premiers temps, *Robert-le-Diable* et *les Huguenots*. Sous la direction de M. Girard, l'orchestre nous rappellera ce qu'il était, il y a douze et quinze ans, sous la main d'Habeneck. Enfin, rien ne sera négligé dans les détails et accessoires d'aucun genre pour que l'exécution réponde à l'œuvre et à l'attente dont elle est l'objet.

*** Mlle Masson vient de reparaître sur le théâtre de Nantes, où elle ne s'était pas fait entendre depuis deux ans. Elle y a joué déjà *la Favorite*, *la Reine de Chypre*, *Charles VI*, et, d'un commun accord, on a reconnu les grands progrès qu'elle a faits comme cantatrice et comme actrice. Huner l'a parfaitement secondée et a partagé ses brillants succès.

*** Le théâtre Italien donnera demain lundi *Lucia di Lammermoor*, au bénéfice de Mme Castellan.

*** L'Opéra-Comique a fait relâche vendredi. On devait jouer *le Val d'Andorre*, mais Mlle Darcier se trouvant hors d'état de remplir son rôle, on changea le spectacle et on afficha *la Dame Blanche*, qui ne put être donnée non plus.

*** C'est bien Mlle Vosse, du Conservatoire, qui est engagée à l'Opéra-Comique, et doit débuter bientôt. Seulement, la jeune artiste prend le nom de Wolff en abordant le théâtre.

*** La première représentation des *Monténégrins* est annoncée pour la semaine prochaine.

*** Le *Prométhée enchaîné*, d'Halévy, sera exécuté une seconde fois cette année par la Société des concerts, dont le répertoire se trouve désormais enrichi d'une composition aussi grande de pensée que neuve et originale d'exécution.

*** Les journaux anglais confirment ce que nous disions dimanche dernier, à propos du début des deux théâtres italiens de Londres. *La Muette de Portici*, sous le titre de *Masaniello*, a produit un grand effet. L'ouverture, exécutée avec une verve extraordinaire, a été redemandée. La seule chose qu'on ait blâmée, c'est l'intercalation d'un air de Burgmuller, que Mme Dorus-Gras s'était permise au troisième acte. Du reste, le succès de l'habile cantatrice a été fort brillant et fort mérité. Le théâtre de Covent-Garden doit se féliciter de sa conquête, de même que le théâtre de Sa Majesté n'a qu'à se louer de celle d'Alboni, à qui l'on a fait répéter le rondo final de *Cenerentola*. Si l'on en croit les bruits qui courent, M. Lumley devrait joindre à tous les artistes éminents qu'il possède déjà, un artiste plus éminent encore, Rubini, que la guerre chasse de l'Italie, et qui viendrait chercher sur la scène une consolation et un dédommagement aux pertes que ses ravages lui font éprouver.

*** Le nom de Mlle Amigo est resté dans le souvenir de tous les habitués du Théâtre-Italien. Nous leur rappelons donc avec une confiance qui certainement ne sera pas trompée, que cette belle artiste les invite au concert qui sera donné à son profit vendredi prochain, dans la salle de Herz, par Mmes Alboni, Ronconi, Castellan, Moriani; MM. Lablache, Ronconi, Moriani, Morelli, Cellini et Arnoldi. Nous croyons qu'il était difficile de donner plus d'attrait à une bonne action.

*** Une jeune cantatrice, Mlle Céline Koska, s'est signalée dans ses débuts au théâtre de Nantes, où elle tient avec beaucoup de voix et d'intelligence l'emploi de Mlle Falcon ou de Mme Stoltz.

*** L'Union musicale donnera son cinquième concert aujourd'hui dimanche, 25 mars, à deux heures, dans la salle Sainte-Cécile. Un attrait puissant doit porter à cette matinée, où sera exécuté le *Requiem* si remarquable de Zimmerman. Les soli seront chantés par Mme Lavoye, ainsi que l'*Inflammatus* du *Stabat* de Rossini. Mlle Joséphine Martin, qu'un talent d'expression hors ligne place au premier rang parmi nos jeunes pianistes, jouera un nocturne et une tarentelle, délicieux morceaux de sa composition. L'orchestre, dirigé par M. Manera, exécutera la huitième symphonie *de Mozart*, si rarement entendue aujourd'hui, et complétera ce programme, aussi heureusement varié que brillant.

*** Voici le programme de la quatrième séance de la Société de musique classique, qui aura lieu aujourd'hui dimanche, 25 mars, dans la salle Sax : 1° Quatuor de Beethoven pour instruments à cordes; 2° trio de Mozart pour piano, violon et violoncelle; 3° fragments d'une sonate de J. Bach pour piano et violon; 4° nonetto de M. Onslow (inédit et exécuté pour la première fois), pour flûte, hautbois, clarinette, cor, basson, violon, alto, violoncelle et contrebasse. Ce dernier morceau sera bientôt mis en vente chez Brandus et comp.

*** Le conseil municipal de Dijon vient d'accorder au théâtre un supplément de subvention d'une somme de 3,000 francs.

*** Il y a un an que le célèbre pianiste L. Adam est mort à Paris, sans aucune fortune et au moment où des pertes d'argent venaient de frapper les membres de sa famille. Une souscription ouverte au Conservatoire fournit à peine de quoi acheter une modeste pierre. Les membres de la section de musique de l'Institut, le directeur et tous les professeurs du Conservatoire adressèrent au conseil municipal de la ville de Paris une demande de concession de terrain dans un cimetière de Paris, en faveur du vétéran de l'art musical. Quoique les précédents ne manquassent pas, puisque des terrains gratuits ont été accordés à Bellini et à d'autres artistes, le conseil municipal repoussa, à deux reprises, la demande qui lui était faite, alléguant que le fondateur de l'école de piano, en France, professeur pendant quarante-sept ans au Conservatoire, n'avait pas rendu de *services municipaux*. Informé de ce refus et de l'impossibilité où était la famille de pourvoir à une telle dépense, le directeur des Beaux-Arts, M. Charles Blanc, a demandé et obtenu de M. le ministre de l'intérieur que la somme nécessaire à l'achat du terrain fût accordée à la famille de L. Adam sur le fonds spécial des Beaux-Arts.

Chronique départementale.

*** *Lille, 4 mars.* — Mme Persiani et les artistes qui l'accompagnent nous ont donné deux concerts qui ont été productifs. La cantatrice a obtenu un grand succès, balancé cependant par celui du violoniste Herman, qui a transporté le public lillois par son jeu suave et irréprochable. On pousse activement les études du *Val d'Andorre*, qui suivra immédiatement les représentations de Mme Hébert Massy.

*** *Strasbourg.*—M. Félix Godefroid a récemment donné deux grands concerts dans la salle de la Réunion-des-Arts. Le premier de ces concerts a eu lieu le samedi 3 mars. Malgré la brillante réputation qui le précédait, le célèbre harpiste a dépassé notre attente. Il a été prodigieux dans sa grande fantaisie sur *Robert;* on y a surtout admiré la variété de sonorité que ce grand artiste sait tirer de son instrument; on a aussi beaucoup applaudi deux délicieuses études, l'une en *fa mineur*, intitulée *la Mélancolie;* l'autre pour notes harmoniques en *sol mineur* intitulée *le Rêve*. Ces deux petits morceaux sont très-purement écrits, et leur facture est bien supérieure, selon nous, à celle du rondo *la Danse des Sylphes*, qui a eu les honneurs de la soirée. Mais les morceaux rhythmés, comme ce rondo, ne manquent jamais leur effet sur un public nombreux, et *la Danse des Sylphes* a été plusieurs fois interrompue par de chaleureux applaudissements. Le *Carnaval de Venise*, qui terminait la soirée, a été accueilli avec moins d'enthousiasme; et, en effet, ce morceau, fort insipide au fond, ne se fait remarquer que par ses difficultés. M. Godefroid a été secondé dans ce concert par M. et Mme Schwaederlé et la Société chorale. Mme Schwaederlé a dit d'une manière remarquable sur le piano le bel andante de la fantaisie en *mi* bémol (op. 18), de Hummel, et M. Schwaederlé a joué avec son talent ordinaire la fantaisie d'Alard, sur *Maria Padilla*. Le second concert de M. Godefroid a eu lieu le mardi 14 mars et ne se composait que de morceaux de harpe et de deux romances de la composition de M. Godefroid. Il n'y a qu'un artiste de premier ordre qui ose offrir au public un pareil programme. L'épreuve a pleinement réussi. La salle était bien garnie, et après les sept morceaux de harpe, le public, loin d'éprouver de la lassitude, aurait volontiers prolongé la soirée..... M. Godefroid a redit la fantaisie sur *Robert*, les deux Études et la Danse des Sylphes. Il a en outre exécuté sa fantaisie sur le *Freischütz, les Plaintes*, étude, et *la Sérénade andalouse*.

*** *Bordeaux, 15 mars.* — La foule s'est portée au premier concert donné dans le foyer de la salle Franklin par M. Bazzini, violoniste, dont la réputation s'est faite en Italie, en Allemagne, et dans une partie de la France. Chacun des quatre morceaux exécutés par lui a été salué des applaudissements de la salle entière. Il a soupiré l'*Elégie* de Ernst avec une douceur et un pathétique dignes de son auteur le violoniste, mélancolique par excellence. — Dans sa grande fantaisie sur des thèmes d'*Anna Bolena*, dans son *Capriccio di bravura* et, surtout, dans sa fantaisie dramatique sur l'air final de *Lucie de Lammermoor*, M. Bazzini s'est montré compositeur d'un incontestable mérite. — En un mot, le savoir, l'habileté, le charme, la richesse d'exécution, se rencontrent à un très-haut degré chez l'artiste qui vient de se faire connaître à Bordeaux, et ces brillantes qualités, jointes à une merveilleuse faculté de traduire, de faire passer dans son instrument les plus subtiles sensations de son âme, rendent M. Bazzini un des plus complets violonistes qu'il nous ait été donné d'entendre.

Chronique étrangère.

*** *Berlin.* — L'exécution des *Huguenots*, au Théâtre-Royal, a été à peu près irréprochable; on a remarqué une grande amélioration dans les chœurs. Mme Kuchelmeister et M. Kahle ont été rappelés après le quatrième acte. — On a donné *les Commères de Windsor*, opéra-comique de M. le maître de chapelle Nicolaï. Le libretto, d'après Shakspeare, est écrit avec une certaine verve de gaieté et de joyeuse humeur que l'on ne retrouve pas toujours dans les inspirations du compositeur. Du reste, il y a de la facilité; les parties de chant sont habilement traitées; quelques morceaux d'un mérite supérieur ont assuré le succès de l'ouvrage.

— Les répétitions du *Val d'Andorre* viennent de recommencer sous la direction de M. Taubert. MM. Pfister, Krause, Mlles Marx, Tuczek et Mme Kaester rempliront les rôles de Stephan, Saturnin, Thérèse, Georgette et Rose de Mai. M. Stawsinski s'occupe de la mise en scène, et M. Gerot et Gropuis peindront les nouveaux décors. Cet opéra est également mis à l'étude à Breslau, Dresde, Francfort-sur-le-Mein, Francfort-sur-l'Oder, Kœnisberg, Leipsick, Manheim et Vienne.

*** *Bruxelles.* — Dimanche dernier, 18 de ce mois, le *Val d'Andorre*, dont une indisposition d'Anthiome avait ajourné la seconde représentation, a été donné par ordre. Le roi et la reine devaient venir au spectacle, mais la mort du roi de Hollande, leur cousin, les en a empêchés.

*** *Liége, 15 mars.* — La première représentation de *Charles VI* avait attiré beaucoup de monde. Mlle Zévaco a été brillante sous les traits d'*Isabelle de Bavière*, elle a parfaitement vocalisé sa villanelle et dit avec distinction son duo du premier acte. Mlle Muller a été charmante sous les traits d'*Odette;* les applaudissements ne lui ont pas fait défaut, et surtout après le duo des cartes. Aussitôt après la première représentation de *Charles VI*, on a mis à l'étude *le Val d'Andorre*.

*** *Gand, 18 mars.*—Mardi dernier, a eu lieu la première représentation du *Val d'Andorre*. Cette délicieuse partition d'Halévy a obtenu un beau succès; la pièce, du reste, a été montée avec le plus grand soin : costumes neufs, décors nouveaux peints par Philastre, rôles distribués avec beaucoup d'entente, mise en scène consciencieuse, tout, en un mot, a contribué au bon ensemble de l'ouvrage. Mme Cœuriot, *Rose de mai*, a rendu son rôle en cantatrice parfaite et en habile comédienne; Mlle Durand, *Georgette*, a admirablement chanté son air du 1er acte, les couplets de la Basquaise lui ont valu de nombreux applaudissements; Mlle Valton a rendu avec une grande vérité dramatique le rôle de la fermière, Thérésa; M. Lac s'est tiré avec talent du rôle de Stephan, il a délicieusement chanté la romance du 3e acte; M. Bourdais aîné a joué et chanté le rôle de Lejoyeux avec beaucoup de talent; M. Bourdais jeune a été excellent dans le rôle du poltron Saturnin; mais le succès a été pour la basse Zelger, chargé du rôle de Jacques Sincère, où sa belle voix s'est déployée avec plus d'avantage que jamais. Après la représentation, le public a rappelé tous les artistes; leur apparition a été saluée par les plus vifs applaudissements. M. Bovery a conduit l'orchestre avec un talent qui mérite les plus grands éloges.

*** *Leipsick.* — Ernst vient de se faire entendre en passant par notre ville, d'où il se rendra à Weimar pour jouer avec Liszt dans un concert au profit des pauvres. Il a l'intention de passer la saison à Londres.

*** On demande rue Rambuteau, 38, au 1er, des jeunes gens pour les écritures et le placement d'un objet d'une vente faite. On les paiera à leur choix, à la journée, à la tâche, ou en leçons de violon et autres instruments, mathématiques, comptabilité, littérature, etc.

Gérant, ERNEST DESCHAMPS.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET C°, RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. | N° 13. | 1er Avril 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Ce, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Tienne et Ce.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Sur les fonctions de l'oreille dans la musique, par **H. Fétis** père. — Requiem héroïque de Zimmerman, par **Maurice Bourges.** — Auditions musicales, par **H. Blanchard.** — Correspondance particulière, Londres. — Nouvelles et annonces.

SUR LES FONCTIONS DE L'OREILLE

DANS LA MUSIQUE.

Dieu nous a pourvus d'organes par lesquels on se persuade généralement que nous acquérons la connaissance exacte de ce qui est en dehors de nous : ainsi, par les yeux, nous voyons la lumière, ses modifications dans les couleurs, les formes apparentes des objets et les mouvements de ceux-ci dans l'espace; par l'ouïe, nous percevons les sons et les bruits; par l'odorat, nous sommes frappés d'émanations odorantes répandues dans l'air; par le goût, nous connaissons les saveurs; enfin le toucher nous donne les sensations de la rigidité ou de l'élasticité des corps, de leurs dimensions, de leurs aspérités ou de leur poli, de la chaleur qui s'en dégage ou du froid qui les contracte.

Les sensations produites sur nous par les objets extérieurs ont leur siége dans les nerfs qui enveloppent toutes les parties de notre organisation physique; ces nerfs partent du cerveau, du cervelet et de la moelle épinière, en rameaux principaux qui se divisent à l'infini, et forment de leurs fils les plus déliés un tissu appelé *pulpe nerveuse*.

La pulpe nerveuse se combine avec d'autres tissus pour former les appareils de certains organes qui reçoivent les impressions des objets extérieurs. Pour ne parler que de la combinaison qui donne naissance à l'organe de l'audition, je dirai que le nerf appelé *acoustique*, parce qu'en lui résident les sensations du bruit et du son, se divise en une multitude de rameaux, pour former le tissu nerveux qui concourt à l'organisation de l'oreille avec les tissus musculaire, cellulaire, cartilagineux et fibreux.

L'oreille externe transmet à l'air contenu dans la cavité de l'oreille moyenne, les vibrations sonores de l'air extérieur jusqu'à la membrane du *tympan*, sorte de cloison qui la sépare de l'oreille interne. Celle-ci, composée de plusieurs cavités ou canaux où se répercutent et se fortifient les vibrations, est remplie d'un liquide dans lequel plonge le nerf acoustique. C'est dans ce nerf que réside la sensation; car si l'on en fait la section, la surdité se manifeste immédiatement, en sorte que tout le reste de la disposition de l'organe auditif n'est qu'un appareil de transmission et de renforcement des vibrations extérieures qui occasionnent la sensation sonore.

Nul doute que la membrane du tympan ne vibre dans la sensation des sons : les expériences de Savart l'ont démontré, et il a reconnu que ses vibrations se font par des ondes d'inflexion. Cependant, tous les physiologistes ne sont pas d'accord avec lui sur le point, et des erreurs singulières concernant le mode d'action de cette membrane, ont eu cours jusqu'à ces derniers temps, où des observations plus exactes en ont fait justice.

Les anciens s'étaient persuadé que la tension variable de la membrane du tympan avait pour but de la mettre à l'unisson du son produit; ils croyaient qu'alors seulement elle pouvait entrer en vibration et donner la sensation du son déterminé. On sait aujourd'hui que la condition de l'unisson n'est pas nécessaire pour la communication vibratoire. Cependant, plusieurs anatomistes et physiologistes des temps modernes ont adopté l'opinion des anciens, et l'ont poussée jusqu'à ses dernières conséquences. Vésale ne voyait dans l'oreille qu'un instrument de musique répétant à l'unisson les sons déterminés transmis par l'air à ses cavités (1). Après lui, Pierre Mengoli a soutenu que la membrane du tympan fait des nombres de vibrations qui correspondent à chacun des sons dont elle reçoit l'impression; que, dans les perceptions multiples, elle se partage en diverses parties qui vibrent concurremment, en raison de la gravité ou de l'acuité des sons; que si les vibrations partielles forment entre elles de certaines proportions régulières, exprimées en nombres harmoniques, il y a accord entre les sons dont nous avons sensation; mais que si les vibrations de la membrane ne répondent pas à ces nombres, il y a discordance (2). Morel a donné comme nouvelle, au commencement de ce siècle, une théorie identique à celle-là, considérant l'oreille comme un système de membranes élastiques vibrant de manière à former des combinaisons harmoniques et mélodiques (3).

Duverney a aussi reproduit les idées des anciens concernant la membrane du tympan, qui, selon lui, vibre à l'unisson des sons qui l'ébranlent, de la même manière que les cordes d'un instrument résonnent,

(1) *De humani corporis fabrica*, lib. 1, cap. 8.

(2) *Speculationi di musica*. Bologne, 1670, in-4°. *Specul.* 3 et 4.

(3) « L'organisation de l'oreille, en tant qu'elle est composée de substances » élastiques qui sont forcées de vibrer simultanément dans tous les cas de per- » ception, devait nécessiter des formes générales de mélodie et d'harmonie » relatives aux propriétés des substances élastiques vibrantes. La cause de la » similitude des formes générales de mélodie et d'harmonie chez tous les peu- » ples parmi lesquels la musique diatonique s'est introduite, *est la simili-* » *tude de l'organisation de l'oreille chez tous les hommes*. Ainsi, jusqu'à pré- » sent, l'oreille a été le seul guide certain dans la formation de la musique.

» C'est l'organisation de l'oreille qui fait comprendre la possibilité de la » basse continue. *Elle n'est qu'une conséquence inhérente à toute membrane de* » *se subdiviser, sous une même tension donnée, en portions correspondantes à* » *certains sons simultanés appartenant généralement au ton, à l'unisson du-* » *quel la membrane est tendue* (Principe acoustique nouveau et universel de » la théorie de la musique, ou la musique expliquée. Paris, 1816, in-8°, » p. 199.) »

lorsque celles d'un autre instrument, accordées à l'unisson de celles du premier, sont mises en vibration (1). Valsalva, qui partage l'opinion de Vésale, en considérant l'oreille comme un instrument de musique, suppose que les conduits du labyrinthe sont partagés en zones sonores, à l'unisson de tous les sons déterminés (2). Enfin, Dumas prétend que la membrane du tympan est elliptique, et composée de cordes proportionnelles qui correspondent à chacun des sons de l'échelle chromatique (3).

Pour démontrer combien sont erronées toutes ces hypothèses, concernant la production multiple des sons par des vibrations partielles de la membrane du tympan, il suffit de rappeler l'observation de Riolan, citée par Adelon (4), relative à un sourd, qui, s'étant accidentellement percé cette membrane avec un cure-oreille, avait recouvré l'ouïe, et les nombreuses expériences rapportées par Itard (5) et par Magendie (6), qui prouvent que la rupture de la membrane du tympan n'occasionne pas une diminution sensible de la faculté d'entendre les sons et de les apprécier.

Bien des doutes subsistent encore parmi les physiologistes concernant certaines parties de l'organe de l'ouïe, et peut-être en est-il sur lesquels on ne sera jamais entièrement éclairé; mais cela est de peu d'importance pour le sujet qui m'occupe. Après avoir établi, dans ce qui précède, que l'oreille n'est pas un instrument de musique, mais seulement un organe de sensation sonore, il est nécessaire d'examiner si la sensation du son est une perception passive et sans modification d'un phénomène extérieur, ou si l'organe ajoute aux vibrations qu'il perçoit quelque chose qui lui est propre, d'où résulte *le son* proprement dit, c'est-à-dire un état, une qualité de l'organe lui-même. Cette dernière hypothèse ne paraît pas contestable.

Les physiologistes de l'école philosophique purement sensualiste (et c'est le plus grand nombre) n'élèvent pas de doute sur la réalité des causes extérieures de nos sensations, ni sur l'excitabilité des organes dans la perception des phénomènes; mais d'autres, entre lesquels on remarque Elliot (7), Erasme Darwin (8), le physicien Jean Guillaume Ritter (9), Hjort (10), et enfin le célèbre professeur d'anatomie et de physiologie à l'université de Berlin, M. Müller (11), pensent que les nerfs *sensoriels* ont des énergies déterminées qui en sont les qualités vitales, et qui provoquent des sensations subjectives, c'est-à-dire des sensations excitées par des causes internes, très-différentes du *stimulus* extérieur. Il suit de là que la sensation du son est l'énergie propre du nerf acoustique, comme celle de la lumière et des couleurs est l'énergie particulière du nerf visuel. Le son naît, comme sensation, quand un certain nombre de vibrations affecte le nerf acoustique; mais le son, en tant que sensation (dit Müller), diffère infiniment d'un nombre quelconque de vibrations. Le même nombre de vibrations d'un diapason, qui transmet la sensation du son au nerf auditif, est perçu comme chatouillement par le nerf tactile. Il faut donc que quelque chose s'ajoute aux vibrations pour que nous puissions sentir un son, et cette condition indispensable n'est attachée qu'au nerf acoustique (1). Ce quelque chose ne nous est connu que par ses effets; son essence sera un éternel mystère pour nous, comme le sont toutes les causes finales.

On acquiert la preuve que ce sont les nerfs des organes de nos sens qui déterminent la nature des sensations, lorsqu'on soumet ces organes aux influences de l'électricité. Placé dans le courant d'une pile galvanique, l'œil en reçoit la sensation d'une vive lumière, et l'oreille du physicien Ritter, mise en contact avec un courant semblable, en reçut la sensation d'un son à l'unisson d'un *sol* aigu. Par des influences analogues du galvanisme, et surtout sous l'action de l'électricité par frottement, les nerfs olfactifs sont saisis d'une odeur de phosphore, tandis que l'alliance de métaux hétérogènes donne à la longue des saveurs acides ou salées, et que, dans les nerfs du toucher, les effets de l'électricité sont des sensations tactiles, telles que des percussions, des picotements, etc.

Il suit de là que les sens ne nous procurent, en réalité, que la conscience des qualités et des états de nos nerfs, sous l'influence de causes, soit extérieures, soit intérieures, et que c'est par le concours de l'imagination et des nerfs, que nous avons la faculté de rapporter au dehors ce dont nous avons la sensation, et non par l'effet du sens seul, qui, livré à lui-même, ne sentirait autre chose que ses affections.

L'action de la cause interne peut même se développer avec tant d'énergie, que, par le seul effet de l'imagination sur le système nerveux, nous pouvons avoir conscience d'une sensation olfactive, en l'absence de tout corps odorant. L'exaltation de la sensibilité du nerf optique peut être telle, que les yeux étant fermés, soient frappés d'une vive lumière ou de la sensation de belles couleurs. Enfin, rien n'est plus fréquent que la sensation des sons d'un instrument qui paraît éloigné, ou du tintement d'une cloche, bien que ces causes n'existent pas. Des multitudes de faits semblables ont été observés par les physiologistes, et consignés dans les livres de la science de l'homme.

Il en est de bien plus remarquables encore dans certaines déterminations énergiques des nerfs sous l'influence de l'imagination, par exemple, dans les effets du mirage. effets connus de tout le monde, et que j'ai éprouvés moi-même, la première fois dans le Harz, la seconde dans l'Apennin, en allant de Bologne à Florence, dans une belle nuit éclairée par la lune. En vain faisais-je des efforts de volonté pour me soustraire à l'illusion de mes yeux : je voyais très-distinctement des villes magnifiques, de belles promenades, des eaux, tandis qu'en réalité je n'étais environné que de rochers, de grands arbres, et quelquefois de champs nus, sur lesquels se trouvaient çà et là quelques chaumières. On donne à ces effets le nom d'*hallucinations des sens;* mais ils ne sont autre chose que de véritables sensations, dans lesquelles l'imagination, agissant sur les nerfs, leur fait reproduire par leur propre énergie des images analogues à d'autres, dont ils ont été affectés par les objets extérieurs.

Parmi les phénomènes de cette espèce, il n'en est pas de plus remarquable que la singulière faculté qu'ont les compositeurs de musique d'entendre, pendant leur travail, non-seulement tous les sons des instruments et des voix qui doivent concourir à l'exécution du morceau, avec leurs divers degrés d'intensité, mais aussi les timbres de chacun de ces instruments et de ces voix, aussi bien que si tout l'orchestre et le chœur se faisaient réellement entendre.

Poussées jusqu'à leurs conséquences les plus exagérées, ces observations ont conduit certains philosophes au scepticisme d'une part, et de l'autre à l'idéalisme absolu. Ceux-ci ont nié la réalité du monde extérieur, et n'ont considéré les sensations que comme des illusions des sens; tandis que d'autres philosophes, n'élevant aucun doute contre la réalité des phénomènes dont l'action se fait sentir dans les

(1) *Tractatus de organo auditûs* (Lugduni Batavorum, 1730, in-4°).

(2) *Tractatus de Aure (in opera, ed. Joh. Bapt. Morgagno*, Venetiis, 1740, 2 vol. in-fol.), tome Ier, chap. III, page 47.

(3) *Principes de physiologie* (Montpellier, 1806, 2me édit., 4 vol. in-8°), tome III, page 543.

(4) *Physiologie de l'homme* (Paris, 1831, 4 vol. in-8°), tome Ier, page 373.

(5) *Traité des maladies de l'oreille et de l'audition* (Paris, 1821, 2 vol. in-8°), tome Ier, 2e partie, chap. II, pages 355 et suiv.

(6) *Traité élémentaire de physiologie* (Paris, 1825, 2 vol. in-8°), tome Ier, page 118.

(7) *Philosophicals Observations upon the senses of sight and hearing.* Londres, 1780, in-8°.

(8) *Zoonomie, ou lois de la vie organique*, traduit de l'anglais par J. F. Kluyskens (Gand, 1810-1811, 4 vol. in-8°), section XII, etc.

(9) *Neue versuche über den einfluss des galvanismus auf die erregbarkeit thier. Nerven, etc.* (Nouvel essai concernant l'influence du galvanisme sur l'excitation animale des nerfs, etc.) Munich, 1809, gr. in-4°.

(10) *De functione retinæ commentatio*, part. I, II, Christiania, 1826-1830, in-8°.

(11) *Manuel de physiologie*, traduit de l'allemand par A.-J.-L. Jourdan. (Paris, 1845, 2 vol. gr. in-8°), tome II, livre V, pages 251 et suiv.

(1) *Manuel de physiologie, loc. cit.*, tome II, page 256.

organes de nos sens, ont accordé à ceux-ci des facultés qui, si elles existaient, réduiraient à peu de chose la part de l'intelligence dans le jugement que nous portons sur nos sensations. Dans ce système, l'oreille est organisée pour sentir exactement les rapports des sons; elle y apporte un discernement aussi fin qu'étendu (1); elle distingue parfaitement toutes les gradations des tons, les soumet au calcul et en fait un art (2); elle a de la mémoire, et ses souvenirs peuvent se renouveler plusieurs fois (3); enfin, elle a des désirs, des sympathies et des antipathies harmoniques (4). Pour être capable de tant de choses, on conçoit qu'il ne suffit pas que l'appareil de l'audition soit organisé comme un instrument de musique, ainsi que l'ont prétendu Vésale, Mengoli, Morel, Duverney, Valsalva et Dumas, mais il doit être en outre susceptible d'attention, de discernement, d'analyse, de réflexion et de jugement.

Ces théories sensualistes ont été combattues avec tant de force depuis un demi-siècle, que je me garderais de rentrer dans la lutte, si je n'avais à présenter des considérations nouvelles, qui me semblent démontrer que le sens de l'ouïe a, relativement à la musique, des fonctions très-différentes de celles des autres sens.

On se persuade généralement que la musique est le plaisir de l'oreille, au même degré et de la même manière que les odeurs agréables sont la jouissance de l'odorat, et les mets délicats celle du goût; mais il n'en est pas ainsi. L'odeur d'une rose suffit pour le plaisir de l'organe olfactif, et la saveur d'un bon fruit donne immédiatement au palais une jouissance complète; mais un son isolé n'a jamais causé de sensation agréable ou pénible, si ce n'est par l'impression du timbre et de l'intensité sur le système nerveux.

Le timbre est cette qualité du son qui peut, sur la même intonation, être diversifiée de mille manières, et qui réveille en nous instinctivement des affections de sympathie ou d'antipathie.

L'intensité du son, à ses degrés divers de puissance ou de faiblesse, qu'elle soit simple, progressive ou décroissante, n'est pas autre chose que l'accent par lequel nos passions, nos affections, nos sentiments se manifestent. De là vient qu'on donne le nom d'*expression* à l'enchaînement des nuances diverses de l'intensité des sons.

Supposons que l'homme ne soit en possession que d'un seul son déterminé, sous toutes les variétés possibles de timbre, et avec toutes les nuances d'intensité imaginables, il aura beau l'entendre sous toutes ces nuances, il n'en pourra jamais recevoir que des impressions incomplètes; l'accent même n'exercera pas sur lui toute son action, car il lui manquera une de ses conditions essentielles, à savoir la variété d'intonations. Tout le monde sait que, dans le langage passionné, la voix monte, et qu'elle descend dans l'expression des sentiments calmes et graves.

La répétition plus ou moins rapide et régulière du même son, dans un temps donné, est aussi une cause d'émotion instinctive pour l'homme, parce qu'elle est dans un rapport plus ou moins direct avec la circulation de son sang et de son activité vitale. Le mouvement rhythmique du cœur est la cause secrète des penchants de la nature animale pour la régularité plus ou moins vive des répétitions de bruits ou de sons. Dans l'enfance et jusqu'à l'époque de la puberté, les battements du cœur se succèdent avec une grande vitesse, et progressivement ils diminuent jusqu'à la vieillesse. Chez les femmes, ils sont plus fréquents que chez les hommes du même âge. Ce rhythme organique que chacun sent en soi, est la cause déterminante du goût que nous avons pour les répétitions régulières et cadencées des bruits et des sons. Mais le plaisir que nous y prenons est en raison de l'âge des individus. Ainsi, dans la jeunesse, on sent le besoin d'un mouvement très-vif dans les successions rhythmiques; ce penchant se modère dans l'âge mûr, et les vieillards ont une préférence marquée pour les mouvements lents.

Quelque soin qu'on porte dans l'examen des phénomènes organiques produits par l'audition des sons, on n'en pourra trouver d'autres que ceux dont il vient d'être parlé; c'est-à-dire, sympathie ou antipathie pour le timbre, affection passionnée excitée par le degré quelconque d'intensité du son et en raison de la nuance; sentiment rhythmique analogue à l'état actuel de la circulation. Ce sont bien là incontestablement des éléments de la musique, mais ce n'est pas encore la musique elle-même, et conséquemment, il n'en résulte qu'une jouissance imparfaite. Pour qu'il y ait plaisir complet dans l'audition des sons, il faut qu'il y ait entre eux *succession* et *simultanéité*.

Mais s'il y a plaisir dans la succession et dans la simultanéité des sons, il est évident qu'il naît du rapport qu'ils ont entre eux; car s'il n'en était pas ainsi, deux sons qui se succèdent seraient pour l'oreille deux sensations isolées, sans autres résultats que ceux qui viennent d'être indiqués. Sans la loi de rapport, il serait impossible de comprendre comment l'audition de plusieurs sons successifs ou simultanés pourrait procurer un plaisir que chaque son séparé ne donne pas. De même, aucune sensation désagréable ne pourrait naître de l'audition simultanée de plusieurs sons dont chacun, entendu séparément, n'aurait rien ne pénible en soi, si l'effet produit ne résultait d'un rapport défectueux. Or, un rapport, quel qu'il soit, n'existant que dans l'intelligence qui le conçoit et qui l'apprécie, il est évident que le plaisir qui résulte des sons successifs et momentanés n'est pas dans l'oreille, dont les fonctions sont bornées à la perception, à la transmission au cerveau et aux sensations purement affectives, mais dans les facultés intellectuelles et sentimentales (1). Des sons se succèdent dans un certain ordre qui plaît, ou dans un autre qui est désagréable; d'autres sons nous affectent d'une certaine manière par leur réunion simultanée, tandis que d'autres accords produisent une impression toute différente; ou bien encore certains groupes de sons simultanés, entendus isolément, nous font éprouver une impression plus ou moins pénible, qui se change en plaisir par la succession immédiate d'un autre groupe. Qu'est-ce que tout cela, si ce n'est une série de conséquences de la loi de rapport inhérente à la nature de l'âme humaine, et dont nous avons instinctivement conscience?

Il est donc démontré par ce qui précède que les fonctions de l'oreille, dans la perception des sons, ne peuvent être assimilées aux fonctions de l'odorat et du goût, car ceux-ci donnent, dans chaque impression, un fait simple et complet, indépendant de tout rapport. Si l'esprit compare la sensation d'une odeur avec celle d'une odeur différente, cette opération est tout-à-fait indépendante du plaisir ou de la souffrance que chacune de ces odeurs donne par elle-même. Il en est de même à l'égard du goût.

Voyons maintenant s'il y a plus d'analogie entre les fonctions de l'ouïe et celles de la vue et du toucher. L'œil transmet des images au cerveau, images toujours et nécessairement complètes : il est le peintre de l'esprit. Toute image perçue a par elle-même une signification que nous considérons comme certaine, et produit immédiatement une impression agréable ou déplaisante, sans que les facultés intellectuelles aient rien à y ajouter. A l'occasion de ces images, l'imagination peut entrer en exercice, les reproduire, les modifier, les embellir, les composer même, mais jamais les créer absolument. Le réel domine toujours l'idéal.

Dans les impressions qui viennent du toucher, ce sens ne laisse quelque chose à faire à l'esprit que lorsqu'il est substitué à l'organe de la vue pour la perception des formes et des dimensions; mais lorsqu'il exerce ses fonctions spéciales, et qu'il transmet, par exemple, des impressions de chaud ou de froid, d'élasticité ou de dureté, il produit immédiatement des sensations agréables ou pénibles, indépendantes de toute intervention de l'intelligence.

(1) Condillac, *Traité des sensations*, 1re partie, chap. VIII, § 4.

(2) Lecat, *Traité des sens*, page 47 (2e édit.)

(3) Cabanis, *Rapport du physique et du moral de l'homme*, 3e Mémoire, § VI, tome III des œuvres complètes, pages 224-225.

(4) Charles-Ernest de Baer, *Vorlesungen über Anthropologie*, §§ 174, 175.

(1) Il est donc évident qu'il n'existe ni *oreille juste* ni *oreille fausse*, mais des facultés d'appréciation des sons plus ou moins actives.

Je le répète, il n'y a pas d'analogie exacte entre les fonctions de l'ouïe et celles des autres sens, et l'on ne peut comparer la sensation du son qu'elle perçoit avec les sensations produites sur l'odorat, le goût, la vue et le toucher ; car celles-ci donnent immédiatement des impressions de plaisir ou de douleur à des degrés divers, et les images de la vue et du toucher ont en outre un caractère de réalité extérieure; tandis que le son isolé perçu par l'oreille ne donne qu'une sensation incomplète et passagère. Mais que des sons différents d'intonation, de durée, de timbre et d'intensité se succèdent, ou bien que plusieurs sons se fassent entendre simultanément, aussitôt l'esprit en saisit tous les rapports, et le sentiment s'émeut de la beauté régulière de ceux-ci, ou de la défectuosité de ces rapports. Alors l'imagination s'éveille, non cette imagination imitative, qui n'est en quelque sorte que la mémoire de la sensibilité, mais l'imagination transcendante, créatrice de l'idée, productrice d'images de sons dont aucune sensation extérieure ne lui a fourni le modèle, et dont elle ne trouve le type qu'en elle-même. De là le caractère particulier de l'art qui enfante ces images de sons appelées *musique*; de là la sublimité de cet art et sa suprématie sur tous les autres, en tant que manifestation de la puissance créatrice de l'homme ; de là, enfin, l'idéalité absolue qui s'attache à la notion du beau, à l'égard des émanations de cet art.

Fétis père.

Requiem héroïque, par M. Zimmerman.

DEUXIÈME EXÉCUTION.

Au temps où les fonctions de maître de chapelle étaient prises au sérieux en France, au temps où l'on demandait à ce personnage autre chose que de savoir diriger des choristes à peu près en mesure, autre chose que de leur faire chanter l'office en un plain-chant bien ou mal harmonisé, et au maximum, d'organiser, trois ou quatre fois l'an, l'exécution d'apparat d'une messe quelconque, il y avait force compositeurs qui s'adonnaient corps et âme au genre sacré, non point parce que le genre sacré pouvait aider à sauver l'âme, mais tout bonnement parce qu'il nourrissait le corps. Le pain des anges était alors assez substantiel pour engager le musicien, qui en vivait, à célébrer de son mieux leurs louanges. Aussi les œuvres sacrées ne faisaient point défaut; messes, motets, vêpres, etc., se succédaient à l'envi, et sur la quantité il y avait du bon et de quoi garder.

A présent que le rôle du maître de chapelle français, rabaissé presque universellement aux conditions les plus étroites, aux rétributions les plus mesquines, n'est plus, ne peut plus être, à moins de cas fort rares, un appât pour l'homme de talent, pour l'artiste capable de traduire l'inspiration religieuse en un langage digne du sanctuaire, le genre sacré est outrageusement délaissé. L'apparition d'une composition ecclésiastique, importante ou non, est une rareté, quelque chose d'excentrique, un véritable phénomène, qui ne saurait s'expliquer que par un concours de circonstances particulières.

Aujourd'hui, le musicien qui écrit une messe de son propre mouvement, par choix, par goût, sans incitation extérieure ni ordre venu d'en haut, sait très-positivement qu'il travaille *gratis pro Deo*, uniquement pour l'amour de Dieu, ou, ce qui revient presque au même, pour l'amour de l'art. Il donne en cela le témoignage le moins douteux d'une abnégation désintéressée, vu que sa bourse n'y doit gagner absolument rien, si tant est qu'elle ne trouve l'occasion d'y perdre, et que sa renommée n'y gagnera guère plus dans l'opinion des masses. Besogner ainsi, en dehors de tout espoir de lucre et de popularité, c'est, on en conviendra, et noble et peu vulgaire. Il est juste au moins que l'estime des gens du métier, que l'approbation des connaisseurs, rendent à l'artiste l'équivalent de tant de sacrifices.

Cette indemnité légitime, dont la première moitié avait été soldée en 1846 à M. Zimmerman, après l'exécution de sa messe de Requiem à Saint-Eustache, il est venu tout récemment la réclamer en totalité, non plus sous les voûtes d'une église, mais, ce qui n'était pas sans péril, dans une salle de concerts, patronée il est vrai par sainte Cécile, la meilleure musicienne du paradis. D'ailleurs, le choix du dimanche de la Passion, jour de deuil et de pénitence, devait, aux yeux de la foule, justifier la Société de l'*Union musicale*, qui conviait à l'audition d'une messe des morts un public habitué à des distractions moins austères. Dans un pareil jour, et justement à l'heure des vêpres, quel mondain, si faible chrétien qu'il puisse être, pourrait se refuser à s'entendre chanter cette maxime consolante : *Frère, il faut mourir?* car voilà tout le fond, tout l'esprit du texte de la messe de Requiem. D'un bout à l'autre il ne dit pas autre chose. C'est la pensée, l'image, la perspective de la mort et de ses suites présentée impitoyablement sous toutes ses faces, et dans quel redoutable appareil, vous le savez! Ce texte formidable est bien le canevas le plus grandiose, la donnée la plus magnifique, le poëme le plus riche que jamais musicien ait eu à traiter. Dans cette prose surtout, incomparable élan de la foi monastique au moyen âge, accents inouïs de contrition, de terreur et d'espoir, quelle provocation incessante, irrésistible de toutes les forces de l'âme et de l'imagination! La plainte, la prière, la pensée du jugement, la contemplation de l'éternité, le repentir, l'épouvante, les saintes ardeurs, l'adoration, la louange, tout y trouve sa place. Le descriptif et le pathétique, l'épopée et le drame s'y confondent avec une égale énergie; c'est le catholicisme tout entier condensé en quelques strophes, matière immense, que tant de mains habiles ou impuissantes ont déjà mise en œuvre sans l'épuiser, que tant d'autres toucheront sans l'épuiser encore!

S'il est un genre de messe qui, par le sens même du texte liturgique, autorise le musicien à franchir les limites de l'ancien style ecclésiastique proprement dit, pour faire invasion dans le domaine des formes séculières de l'oratoire et du drame sacré, c'est par-dessus toute autre la messe des morts. La nécessité de traduire l'esprit des paroles avec fidélité ne peut permettre de s'en tenir seulement à la manière palestrinienne ou au style fugué selon Bach et Haendel. Elle appelle, elle exige l'intervention de l'art laïque, l'emploi des moyens d'expression dus à la mélodie passionnée, aux effets véhéments de l'harmonie profane, aux combinaisons colorées de l'orchestre. C'est chose maintenant avérée que l'impossibilité de rendre complétement dans la langue inflexible de l'ancien style d'église cette prose tout animée de passions humaines et charnelles. Aussi les grands maîtres n'ont point hésité à faire à l'art séculier tous les emprunts que réclamait, selon eux, l'interprétation lyrique du texte. Mozart, Cherubini, Berlioz, en ont ainsi usé, et nulle critique intelligente ne peut sérieusement les en blâmer.

On pense bien que M. Zimmerman n'a eu garde de renoncer aux bénéfices d'un principe consacré par l'exemple de ses glorieux devanciers. Dans son œuvre, l'élément pittoresque et dramatique occupe une place considérable. Il en résulte que de tous les Requiem venus à notre connaissance, c'est celui qui peut se passer le moins de la mise en scène, de l'imposant appareil dont le culte catholique environne ses solennités funèbres. L'œuvre de M. Zimmerman s'est donc présentée dans des conditions très-défavorables, en se faisant entendre pour la seconde fois dans une salle consacrée au plaisir, coquettement décorée, devant un public déjà mis en belle humeur et en disposition dansante par la brillante *Tarentelle* et le jeu non moins brillant de Mlle Joséphine Martin. Le compositeur est pourtant sorti victorieux de cette lutte désavantageuse, et ceci n'est pas une médiocre preuve du mérite de la partition, dont nous allons parler avec quelque détail.

Le Requiem de M. Zimmermann a ceci de distinctif, que sa destination est toute spéciale. S'il fallait prendre à la lettre l'épithète d'*héroïque* qui enrichit son titre, l'occasion de chanter cette messe ne serait pas aisée à rencontrer, par la raison bien simple que la République n'est pas encore très-fertile en héros. Mieux vaut donner à cette qualification le sens de guerrier, militaire. Dès lors tous les dignitaires de l'armée, voire même de la garde nationale, ont droit à l'hommage que M. Zimmerman rend d'avance à leur mémoire. Mais à coup sûr ce serait méconnaître étrangement la pensée de l'artiste et

commettre le plus énorme contresens que d'exécuter un ouvrage réservé aux *favoris de Bellone*, aux funérailles d'un littérateur pacifique, d'un fonctionnaire civil, d'un paisible banquier, d'une timide jeune fille, d'une faible femme, sauf les Jeanne d'Arc et les Marguerite d'Anjou; autrement ces tambours drapés, si fréquemment mis en jeu, ces coups de grosse caisse multipliés, sourds mugissements du canon lointain, ce fracas des cuivres, ces fanfares de trompettes, moins idéales que celles du jugement dernier. n'auraient pas de signification raisonnable. Quoi de plus naturel au contraire que tout ce matériel belliqueux pour saluer la chute d'un homme de guerre? Le moyen, s'il vous plaît, qu'un héros quelconque, maréchal, général, colonel, s'en aille de ce monde sans tambour ni trompette? M. Zimmerman a parfaitement compris cette impossibilité. Comme le curé de La Fontaine, il a dit au trépassé de son choix :

Monsieur le mort, laissez-nous faire,
On vous en donnera de toutes les façons.

Ajoutons bien vite qu'il traite son défunt de la bonne façon, et tire un heureux effet de l'emploi de ces caisses et de ces clairons amenés fort à propos. Les morceaux où ils dominent davantage sont le *Requiem æternam*, la prose, et surtout le *Sanctus*. Le Dieu des armées, le *Deus sabaoth* motivait suffisamment cette recrudescence de sonorité bruyante. Cependant la Société de l'Union musicale a jugé prudent de retrancher ce fragment, de peur sans doute que, dans un espace aussi resserré, le retentissement strident de tant de cuivres ne frappât l'auditoire d'une infaillible surdité.

Entre les morceaux que ce public, échappé sans le savoir à un si grand danger, a su le mieux apprécier, nous citerons avec éloge le le *Requiem æternam*, le *Liber scriptus*, le *Rex tremendæ*, le *Peccatricem*, et le *Pie Jesu*.

Le *Pie Jesu* est une tendre et gracieuse cantilène, que Mlle Lavoye a dite avec trop de talent et de charme pour que l'assemblée ne redemandât pas à l'entendre. A la rigueur, cette douceur de mélodie si élégante et un peu mignarde n'est pas en harmonie avec la couleur mâle et martiale du reste de la partition. C'est là ce que le rude Mercier appelait *conter fleurette à la sainte hostie*. Mais après des torrents d'harmonie, des effluves de science et de sonorité, un petit bout de mélodie pure, si mondainement amoureuse qu'elle soit, fait toujours un heureux contraste et vient à point. D'une commune voix, le public a manifesté ses sympathies pour le joli *Pie Jesu* de M. Zimmerman.

Le *Peccatricem absolvisti* est d'une plus haute portée. Il y règne une grande vigueur, due principalement à l'énergie d'un dessin qui vivifie l'orchestre, et aussi à certains éclats de force articulés brièvement et à intervalles inégaux par la masse des instruments. C'est encore un morceau ample et très-complet que le *Liber scriptus*, divisé en deux mouvements. La période médiaire, qui consiste en un air solennel sur les paroles *Rex tremendæ*, déclamées par toutes les basses à l'unisson, puis en un chœur d'anges, *Recordare*, chanté sans accompagnement, emprunte son effet capital à l'opposition des caractères et surtout à la fusion définitive des deux rhythmes. La période *Liber scriptus*, qui commence et termine le morceau entier, constitue sans nul doute un fragment musical remarquable. Mais, il faut le dire franchement, le rhythme ternaire d'un mouvement vif en est, particulièrement dans le passage en *ré* bémol, trop profane, trop valsant pour l'apparition du livre terrible, *in quo totum continetur*, du grand-livre par excellence, où sont enregistrés tous les péchés du monde, à moins pourtant que sous ce rhythme *di balletto*, l'auteur n'ait enveloppé une secrète allusion à la danse damnable, source de tant de péchés, et surtout à la valse, la plus damnable de toutes les danses.

A notre avis il y a une bien autre dignité, une plus parfaite convenance dans le *Dies iræ*, que le compositeur a traité gravement à la Palestrina, en y enchâssant avec beaucoup d'art et de goût la phrase lugubre du plain-chant, et encore dans le *Requiem æternam*, page très-bien sentie, empreinte d'une onction douloureuse, que traduit au mieux un dessin mélancolique, reproduit obstinément par différentes voix de l'orchestre. La péroraison *smorzando*, qui se déroule dans les régions sourdes et voilées, est singulièrement expressive et touchante. Regrettons pourtant que, par une licence inexplicable, M. Zimmerman ait un peu déparé ce morceau, ainsi que le *Liber scriptus* et d'autres fragments, en violant sans utilité les rigoureuses lois de l'usage en matière de quantité et de prosodie latine. Une oreille exercée à cette importante partie de la rhythmopée est justement blessée d'entendre convertir en brèves des syllabes longues et réciproquement.

Certes, M. Zimmerman sait aussi bien et mieux que nous que dans les mots *æternam*, *judicetur*, *rationis*, *Jesu*, l'accent tonique porte sur les syllabes *ter*, *ce*, *o*, *je*, et point du tout sur les finales *nam*, *tur*, *nis* et *su*. Tout en blâmant cette négligence, nous reconnaissons volontiers que le caractère de la déclamation est bon et convenable. Généralement aussi, le sentiment et la couleur locale ne manquent ni dans le chant vocal, ni dans la distribution de l'orchestre. La partition trahit presque à chaque page le désir d'être aussi poétique, aussi expressif que possible. L'esprit de l'auteur s'est peut-être même trop tendu à chercher à tout propos le trait saisissant, à porter coup sans cesse, à ne pas laisser passer un vers, un mot, sans essayer de peindre et de faire image par un effet. Comme l'enfer, le Requiem de M. Zimmerman est pavé de bonnes intentions. Elles y sont manifestes, mais toutes ne pouvaient être réalisées avec un égal succès. La meilleure, sans contredit, la plus heureuse, c'est d'avoir prévenu toute dangereuse comparaison en donnant à cette messe funèbre une attribution spéciale, exceptionnelle. Grâce à cette particularité et au talent incontestable dont il a fait preuve, l'artiste a assuré à son travail une place distincte et notable. Vienne maintenant l'occasion d'appliquer à qui de droit la spécialité du *Requiem héroïque*. Les héros sont désormais certains de leur affaire. Leurs âmes pourront descendre *ad inferos* convenablement accompagnées. Nous avons maintenant de quoi contenter les ombres de ces guerriers et les trailer, comme de leur vivant ils traitèrent les pays conquis, *alla militare*.

Maurice BOURGES.

AUDITIONS MUSICALES.

DARCIER.

A l'époque d'extrême civilisation où nous sommes arrivés, le sens artistique, l'originalité, l'individualité, sont choses rares; il est agréable pour le public, et surtout pour l'écrivain, forcé d'entretenir ses lecteurs de

Tant de petits talents, où l'on n'a pas de foi,
De réputations on ne sait pas pourquoi,

d'avoir à signaler enfin un de ces virtuoses exceptionnels, doués de ce sixième sens, principe de cette individualité dont nous venons de parler. Et d'abord, expliquons ce que celle-ci peut avoir d'équivoque par le nom placé en tête de cet article. Ce n'est pas celle que nous avons vue se manifester dans beaucoup d'ouvrages au théâtre de l'Opéra-Comique, et surtout dans *le Val d'Andorre*, mais bien une physionomie artistique neuve, originale, un talent vrai, populaire, que déploie en ce moment, au milieu de la fumée d'un estaminet, le frère de la charmante actrice que nous venons de citer.

Dans le passage Jouffroy, vis-à-vis celui des Panoramas, on vient d'établir un *café lyrique* qui a remplacé différents clubs, où naguère la garde nationale et autres corporations se croyaient en droit de parler des affaires publiques. Une nouvelle loi vient de leur prouver le contraire. Sur un petit théâtre élevé à l'extrémité de ce vaste local, on chante aussi bien que partout ailleurs la romance étroitement harmonique, et la chansonnette assez peu musicale. Mais ce qui différencie ces scènes lyriques des matinées et des soirées musicales ordinaires, c'est Darcier, chanteur, acteur, compositeur même, dit-on, éminemment doué de la faculté d'émouvoir un auditoire quelconque par une déclamation lyrique vraie.

Il y a du Taconnet, du Kean, mais surtout du Frédérick-Lemaitre dans ce jeune artiste. C'est le geste, le regard, la physionomie en-

fin de ce grand acteur; et puis il vous dit de magnifiques strophes de Pierre Dupont, en fort bonne musique, d'un air si convaincu de la misère du peuple, qu'il faut être ému, malgré qu'on en ait.

Toutes les nuances de l'aristocratie artistique se réflètent sur les physionomies de nos élégants donneurs de concerts, qui rougiraient, dans nos salons, qu'on pût supposer qu'ils ont pris des habitudes républicaines; et ils crient au cynisme, et ils vous disent qu'un homme qui a chanté dans des banquets où l'on mangeait du veau, et qui chante dans une tabagie, est un homme jugé. Jugé par des artistes désintéressés, par des critiques impartiaux, il résultera de cette appréciation qu'il y a dans ce jeune homme une diction, un chant, une déclamation de véritable comédien et d'excellent chanteur. Sa voix est étendue, un peu vague dans le *medium*; mais son intonation est constamment juste, son geste est simple et naturel, sa figure expressive et des plus dramatiques.

Comme Hogarth ou Hoffmann, qui se plaisaient à peindre, à disséquer la fibre populaire et tout ce qu'il y a de fantastique dans la pensée humaine, Darcier vous chante avec la voix du cœur les besoins du peuple qui a *faim* et qui demande du *pain*; il vous conte la ballade sur cette tradition si usée de l'homme prêt à se donner au diable et qui s'échappe, par l'amour, des griffes de Satan, et cela de façon à vous donner le frisson de la peur, et cela sans moyens factices, honteux. L'enthousiasme, banni de nos salles de spectacles par les claqueurs, se manifeste là dans toute sa chaleur par les applaudissements d'un public jeune, ardent à saisir, à récompenser les belles et vraies inspirations dans le double art du chant et du comédien. Avant qu'il n'emploie les *ficelles* de cet art sur une scène lyrique plus élevée, amateurs du vrai sentiment musical dans l'art du chant, allez entendre Darcier, et vous serez profondément ému, remué par ce chanteur comédien. Pour corroborer l'avis, le conseil que nous donnons ici, il nous serait facile de prouver que, le premier dans un journal de théâtre, nous avons signalé la diction, le talent dramatique de Rachel, alors qu'elle jouait Camille, d'*Horace*, devant huit cents francs de recette, et qu'elle ne pensait pas devenir sitôt une des sommités de l'art dramatique. Eh bien, Darcier chante, dit, déclame ses mélodies comme Rachel disait le rôle de Camille, comme elle a dit depuis la *Marseillaise*... qu'elle ne veut plus chanter.

Concerts. — Mme Claire Henelle. — Mlle Charlotte de Malleville. — M. Chevillard. — M. Nollet. — *Le Casino des Arts.* — M. Goria. — *Société de musique classique.* — Nonetto de M. Onslow. — Mlles Aglaé Masson et Amige.

Ce n'est pas avec l'accent de la passion politique que Mme Hénelle chante et qu'elle a chanté dans le concert qu'elle a donné mardi 20 mars, jour qui aurait pu prêter cependant à quelque allusion historique et napoléonienne. Mme Hénelle s'est montrée, comme toujours cantatrice correcte, pure, élégante; elle a dit *la Bouquetière* de manière à se faire rejeter sa marchandise à la tête, ou plutôt toutes sortes de bouquets à ses pieds; et puis elle a raconté l'élégie fantastique du *Roi des Aulnes*, de Schubert, et dit des morceaux italiens de façon à prouver qu'elle a toutes sortes de méthodes pour chanter avec succès toutes sortes de musiques.

—Mlle Joséphine Martin, après qu'elle a eu dit le beau trio en *si* bémol de Beethoven avec MM. Max-Mayer et Chevillard, de façon à prouver qu'elle comprend on ne peut mieux cette belle musique, a exécuté un *nocturne* et une *tarentelle* de sa composition, charmantes petites fantaisies pleines d'esprit et d'entrain. M. Géraldy n'en a pas mis moins dans de charmantes bagatelles musicales, qu'il a chantées délicieusement comme toujours; et M. Verroust a chanté de même dans un solo de sa composition, qu'il a joué sur le hautbois, puis dans l'accompagnement obligé d'une jolie romance par lequel il a rivalisé les accents limpides de la bénéficiaire.

— M. Van-Nuffel, qui a rouvert ses cours de piano, interrompus depuis la révolution de février, a aussi donné une matinée musicale dans laquelle se sont fait entendre avec succès plusieurs instrumentistes et chanteurs. M. Collongues, jeune violoniste de talent, a fort bien exécuté les belles variations de Panofka sur un thème tyrolien; M. Triébert a joué un solo de hautbois dans lequel il a fait applaudir un joli son et un bon style; M. Pédorlini, Mlles Laure Henry et Hugot s'étaient chargés de faire les frais de la partie vocale, et ils s'en sont acquittés en artistes distingués. La fusion de ces artistes avec les jolies élèves de l'habile professeur de piano, qui apportaient à cette séance leur appréhension de se produire en public, public assez paternel cependant, donnait à cette petite solennité musicale un attrait diquant et neuf qui contrastait avec l'admiration exclusive dont on est comme forcé de porter le tribut à nos virtuoses d'une renommée européenne, et qui ne vous tiennent pas quitte à moins de leur donner la qualification de pianistes sublimes et sans pairs.

Sans le prestige du chant, de la romance, de la chansonnette et même de la cavatine italienne, Mlle Charlotte de Malleville a donné sa seconde séance de musique de chambre chez Sax, jeudi dernier. Mozart, Beethoven et le talent réel de Mlle de Malleville sur le piano, ont fait le charme et presque tous les frais de cette soirée. Le jeu, cette fois moins fort, moins retentissant de la jeune pianiste, a contrasté avec celui qu'elle avait déployé la première fois que nous l'avons entendue; elle a prouvé, par la finesse, la délicatesse du toucher, qu'elle sait unir l'expression à l'ampleur du son. Un quatuor de Mozart, la sonate pathétique de Beethoven, une ravissante bagatelle pour piano seul, et enfin le quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, du même compositeur, ont offert l'heureuse occasion à Mlle de Malleville de se mettre tout simplement au rang de nos premières pianistes. M. Maurin, dans le quatuor de Mozart et la sérénade de Beethoven, et M. Baneux, jeune corniste de talent, dans la quintette, se sont fait justement applaudir. La plupart des auditeurs disaient, en sortant de cette délicieuse séance de musique de chambre, que celle qu'on fait ou qu'on fera dans une autre chambre ne vaudra jamais celle-là. C'est probable; c'est même certain.

— Deux choses ont rendu remarquable le concert donné vendredi dernier dans la salle de M. Pleyel par M. Chevillard, violoncelliste distingué: le concerto composé par ce virtuose et si bien exécuté par lui, et l'apparition d'une jeune et belle personne, qui s'est classée tout d'abord parmi nos dames pianistes, comprenant aussi bien qu'elles l'interprètent la musique de Haydn, de Mozart et celle de Beethoven. Mlle Clémence d'Audelans a dit avec une pureté classique, un jeu fin, net et brillant, un quintette de Schubert, secondée par MM. Maurin, Casimir Ney, Durier et Chevillard; un autre quintette de Mozart avec instruments à vent; enfin, avec le bénéficiaire, des variations de Mozart, pour piano et violoncelle, dialogue musical des plus spirituels, qui, de part et d'autre, a été soutenu délicieusement.

— Les morts vont vite, comme dit la ballade allemande, et les donneurs de concerts aussi. S'il en part six, il en revient douze. Le petit choléra qui sévit depuis quelques semaines dans Paris n'a pas eu prise sur eux. Nous les en félicitons, mais nous ne nous en étonnons pas, car la musique, art tout d'action et de sensation, soit qu'on la cultive en artiste ou en amateur, est un puissant dérivatif: il favorise la circulation du sang, dont la stagnation est le premier signe du fléau destructeur, qui ne nous a donné heureusement, cette fois, qu'une fausse alerte; et il est sans exemple, d'ailleurs, qu'un virtuose en ait jamais été frappé. M. Nollet, artiste distingué, s'est imaginé que la musique contribuerait à le préserver de la conscription, et il ne s'est pas trompé; car le concert qu'il a donné chez M. Érard, concert dont le produit devait servir à l'acquisition d'un remplaçant militaire, l'a mis sans doute à même de se soustraire à la nécessité de devenir un héros. Sa cause contre une gloire à venir fort incertaine a d'ailleurs été plaidée d'une manière brillante par un de ces éloquents pianos du lieu, avocats habitués à gagner toutes les causes d'harmonie qui leur sont confiées.

— Le *Casino des Arts* est une fort jolie salle de concerts sur le boulevart Montmartre, où l'on s'occupe du don de seconde vue, d'ouvertures d'opéras et de romances. Si l'administration de ce bel établissement peut trouver le moyen d'engager, par le charme de ses séances musicales ou autres, les auditeurs à ne point trop se promener, comme on le faisait jadis aux concerts des Champs-Élysées et de Valentino, cet

établissement prospérera. Que ladite administration inscrive en tête de ses programmes ou sur les parois des murs de sa salle cette pensée de Gluck : « Il y a longtemps que les Français auraient une école de musique s'ils savaient rester assis, » et le public s'assiéra, ne fût-ce que par esprit national.

— M. Goria est un de nos bons pianistes, qui, en attendant une plus large manifestation, a donné chez lui, dernièrement, une soirée musicale, dans laquelle il a fait applaudir son jeu et ses productions en style classique et moderne tout à la fois.

—Les frères Tilmant et Verroust, MM. Casimir Ney, Gouffé, Dorus, Rousselot et Klosé ont exécuté, à la dernière séance de la *Société de Musique classique*, un NONETTO (inédit) de M. Onslow. Cet œuvre remarquable du premier compositeur de notre école instrumentale est digne des précédents ouvrages de l'auteur. Ce morceau, écrit pour neuf instruments, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, est un dialogue entre ces instruments, scintillant d'inspirations mélodiques et harmoniques. Les effets y sont combinés avec un art admirable, une connaissance parfaite de ces diverses sonorités. Si le premier morceau, et surtout le finale sont d'un style un peu trop étudié, trop travaillé peut-être, l'*andante* varié et le *scherzo* abondent en choses trouvées, suaves, spirituelles, piquantes, qui bercent de mille idées riantes, gracieuses, l'amateur peu versé dans les arcanes de la science musicale, et tiennent sans cesse en éveil l'artiste dont l'oreille est exercée à saisir toutes les combinaisons de l'art d'écrire.

— Mlle Aglaé Masson a donné un brillant concert dans la salle Herz : elle a joué en pianiste de premier ordre le septuor de Hummel; la grande fantaisie de Liszt sur *Robert le Diable*, la belle sonate en *ut dièze mineur* de Beethoven, *la Nuit d'été* et *la Saltarelle* d'Alkan. Mme Cabel, au talent gracieux, a fort gentiment chanté dans cette matinée musicale la romance du *Val d'Andorre* et la cavatine des *Mousquetaires de la Reine*. Le jeune violoniste Reynier n'a pas moins bien chanté sur son instrument que cette jeune cantatrice, et il a partagé les honneurs de la séance avec la bénéficiaire, si bénéfice il y a eu.

—L'élite des chanteurs et des cantatrices du Théâtre Italien a donné vendredi dernier, une brillante matinée, presque exclusivement vocale, dans la salle Herz, au bénéfice de Mlle Amigo, qui fut une des plus belles actrices de Paris. Entre les deux parties de ce concert, deux jeunes pianistes, Mlles Cinti-Damoreau et Mira, ont exécuté le duo pour deux pianos, sur le motif de la *Norma* de Bellini, par Thalberg. Ces deux jeunes virtuoses ont un égal talent d'expression, de netteté et de *brio*, qui ne peut que bien faire augurer de leur avenir. Lablache, Ronconi, Mmes Alboni et Castellan ont délicieusement chanté, comme chacun les en sait capables. La séance a fini par un chœur d'*I Lombardi*, morceau dont la mélodie est assez vulgaire et l'harmonie peu compliquée, car ce morceau, appelé chœur, n'est qu'un continuel unisson. C'est un moyen de produire de l'effet, mais qui ne coûte pas beaucoup d'efforts d'imagination et de science au compositeur. Les neuf exécutants de ce morceau n'en ont pas moins été vivement applaudis. Lablache et Morelli ont été ravissants dans le duo bouffe du *Matrimonio segreto*.

Henri BLANCHARD.

CORRESPONDANCE DE LONDRES.

27 mars.

Théâtre de Saint-James (Opéra-Comique français)

M. Mitchell, l'habile directeur du Théâtre Français, ne s'est point trompé dans les espérances qu'il a fondées sur sa nouvelle entreprise. Le succès de l'opéra-comique et l'intérêt pour ce délicieux genre de musique française s'accroissent tous les jours; la reine y prend un vif intérêt, et le monde fashionable se donne trois fois par semaine rendez-vous dans la jolie salle de Saint-James, où sont étalées les toilettes les plus élégantes. Mais à cet intérêt social se joint un intérêt plus réel, plus véritable, celui de voir importées à Londres les admirables partitions des auteurs français, non pas morcelées, défigurées, comme à quelques théâtres anglais, mais dans leur intégrité. Ceci est un mérite bien grand de l'entrepreneur, à qui les compositeurs français devront de la reconnaissance : aussi, la musique des opéras donnés cet hiver est-elle très-recherchée, et les éditeurs s'en trouvent très-bien. Le dernier ouvrage représenté, c'était *les Diamants de la couronne*, l'une des plus fraîches inspirations d'Auber. Coudere y est plein de verve et d'esprit comme acteur, et charmant comme chanteur. Mlle Charton, qui, par son jeu si distingué et son chant remarquable, est devenue la favorite du public, a eu un beau succès dans le rôle de Catarina. L'air *Oui, c'est moi*, le rondo *Le beau Pedrille*, son duo avec Coudere *Adieu, Seigneur*, et les brillantes vocalises de l'air *Ah! je veux briser ma chaîne*, la prière *A toi j'ai recours*, ont été rendus par l'artiste avec un style bien posé, une belle déclamation et un goût irréprochable. Mlle Guichard est fort gentille actrice et chante très-convenablement; sa voix, un peu dure, deviendra plus suave lorsqu'elle aura étudié l'art de respirer à temps.

La caisse de M. Mitchell doit bien se trouver de cette entreprise, car le théâtre est toujours plein, et il est à espérer que l'habile entrepreneur fera alterner pendant toute la saison le vaudeville et l'opéra, et présentera au public anglais les trésors de musique dont la France s'enorgueillit à si juste titre.

Les représentations des théâtres italiens avant Pâques ont été presque toujours considérées comme peu importantes. Cette année, pourtant, le début brillant d'Alboni au théâtre de S. M. et l'exécution splendide de *Masaniello* à Covent-Garden ont jeté un éclat inaccoutumé sur l'ouverture des deux théâtres. La reine est allée deux fois de suite entendre *Masaniello*, et y est restée jusqu'à la fin; mais aussi la mise en scène de l'œuvre si populaire de Scribe et Auber est magnifique, l'orchestre et les chœurs sont parfaits; Mario, Massol, Mme Dorus, Mlle Leroux, forment un bel ensemble.

Mlle Alboni a obtenu le même succès que partout où la célèbre cantatrice a paru. Elle aura, dit-on, un beau répertoire au théâtre de S. M., où débutera prochainement Mlle Parodi, élève de Mme Pasta. Moriani et Mme Frezzolini y sont également attendus.

Voilà donc trois théâtres lyriques qui luttent d'activité pour faire plaisir aux dilettanti, et qui popularisent les œuvres d'art français et italien. Quant aux opéras anglais, le Princess-Théâtre seul en donne par-ci, par-là, mais de peu d'importance, et le nombre des ouvrages français qu'on y représente est de beaucoup supérieur à celui des œuvres indigènes. Nous avons, dans notre dernière Revue, exprimé nos sympathies pour l'opéra anglais, et nos regrets de le voir abandonné. Nous apprenons qu'une autre institution presque nationale a cessé d'exister : les anciens concerts, ces réunions de la noblesse, où l'on exécutait de la musique classique d'auteurs morts, n'auront pas lieu cette année, faute d'une souscription suffisante. Deux opéras italiens, un ballet complet, un charmant opéra français, les concerts du mercredi et ceux de la Société philharmonique, absorbent trop le temps des amateurs pour qu'ils sacrifient quelques soirées à un genre de musique moins amusant, il est vrai, mais non moins utile, et nous craignons que les concerts en général ne se ressentent de ces concurrences redoutables, car les concerts-monstres eux-mêmes ne peuvent soutenir la concurrence avec les opéras et les ballets. Elle fera peut-être du bien aux réunions plus modestes de musique de chambre, et nous n'en serions pas fâchés; l'art y gagnera et les artistes aussi : les dépenses pour ces concerts sont raisonnables, tandis que les frais des grands concerts s'élèvent souvent à 3 ou 400 guinées. Ce sont de vraies entreprises dont le non-succès dépend parfois d'une nouvelle politique, d'un deuil à la cour, etc....

Henri PANOFKA.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, au théâtre de la Nation, *le Violon du Diable*, pour les dernières représentations de Fanny Cerrito et de Saint-Léon.

*** Plusieurs journaux ont annoncé qu'après *le Prophète* l'Opéra monterait *le Camp de Silésie*, de Meyerbeer. Nous pouvons affirmer que cette nouvelle est erronée. Meyerbeer n'a pas cette intention, et de plus il ne lui serait pas possible de la réaliser, car il s'est engagé à mettre en musique, aussitôt après *le Prophète*, la traduction allemande de la trilogie d'*Eschyle*, l'*Orestea*, c'est-à-dire neuf actes, et l'on conçoit facilement qu'une pareille tâche l'empêchera de se livrer à tout autre travail.

*** Dans la représentation de *la Juive*, donnée mercredi, Duprez a chanté admirablement le rôle d'Eléazar; au second acte et au quatrième, il a excité l'enthousiasme par ses belles inspirations musicales et dramatiques. C'était Mlle Dameron qui remplissait le rôle de Rachel, et Mme Lia Mulder paraissait pour la seconde fois dans celui d'Eudoxie.

*** Le Théâtre-Italien a fait hier sa clôture, en donnant pour la seconde fois *Lucrecia Borgia*, avec Moriani remplissant le rôle de Gennaro. Si le résultat de la campagne n'a pas été profitable pour la bourse du théâtre, il a été honorable pour son courage et son dévouement d'artiste. Grâce à lui, le Théâtre-Italien n'est pas resté fermé cette année; la tradition n'a pas été brisée, et il lui reste l'espoir fondé de s'indemniser de ses efforts avec les bénéfices de

la saison prochaine. Il n'est pas vrai que des représentations doivent être données pendant les mois de mai ni de juin.

*** Mlle Darcier a fait jeudi dernier ses adieux au public dans *le Val d'Andorre*, qui se jouait à son bénéfice. La foule assiégeait les portes du théâtre comme à une première représentation, et la recette s'est élevée aussi haut que possible. Jamais la charmante artiste n'avait déployé plus de talent ni mieux mérité les bravos dans le rôle dont elle a fait une création si originale. Heureusement elle ne le quitte pas sans retour, et sa retraite ne sera que momentanée.

*** La première représentation des *Monténégrins*, opéra en trois actes, musique de M. Limnander, a eu lieu hier samedi au théâtre de l'Opéra-Comique.

*** *Le Prométhée enchaîné*, d'Halévy, cette nouvelle et grande composition, qui n'est encore connue que du public très-restreint du Conservatoire, va bientôt pouvoir être appréciée de tous les amateurs. La partition est à la gravure et paraîtra incessamment chez Brandus et Cie.

*** Nous n'avons que des éloges à donner au dernier exercice des élèves du Conservatoire, qui a eu lieu dimanche matin. Le spectacle se composait du *Dépit amoureux*, de Molière (dans sa réduction en deux actes), et du *Calife de Bagdad*, de Saint-Just et Boïeldieu. La comédie a été fort bien jouée par MM. Morin, Thiboust, Mlles Coblentz et Bilhaut; les autres rôles n'étaient qu'accessoires. Quant à l'opéra-comique, nous approuvons grandement le choix qui a été fait d'un des chefs-d'œuvre du genre, de ce charmant ouvrage qui, bien qu'âgé de cinquante bonnes années, n'en est pas moins brillant de verve et d'esprit. Presque tous les morceaux dont se compose la partition de Boïeldieu, qui n'avait que vingt-quatre ans lorsqu'il l'écrivit, sont passés à l'état de proverbe, et cependant on les écoute encore avec un vif plaisir, depuis l'ouverture jusqu'au chœur final. *Le Calife de Bagdad* est une pièce qui demande à être aussi bien jouée que chantée, et voilà pourquoi c'est une excellente étude pour les élèves. Mlle Lefebvre s'est particulièrement distinguée dans le rôle de Kédie, par la manière dont elle a chanté l'air si longtemps fameux : *De tous les pays pour vous plaire*. La voix de cette jeune personne est d'une qualité rare, et elle s'en sert avec talent; elle a pour maître Bandevali. Mlle Devisme, élève de Mme Damoreau, chantait agréablement, mais un peu timidement, le rôle de Zétulbé; Mlle Lemaire, au contraire, exagérait un peu la franchise de celui de Lemaïde. M. Riquier possède les principales qualités du rôle d'Isaoun, la figure et la voix; il ne lui reste qu'à corriger sa prononciation lilloise. M. Ribes a parfaitement rendu le rôle bouffon du cadi. Les chœurs n'avaient que le défaut d'être trop nombreux pour les dimensions du théâtre, auquel d'ailleurs il ne manquait rien en décors, costumes et accessoires de tout genre.

*** Lundi dernier, un très-beau concert a eu lieu chez le président de la République. Le théâtre de la Nation y était représenté par Mme Lia Mulder et Masset; l'Opéra-Comique, par Mlle Lavoye et Battaille. Le succès ne pouvait donc faire faute à personne. Nous citons, dans l'ordre où il ont été exécutés, les morceaux qui nous ont paru produire le plus d'impression sur le brillant auditoire : l'air de *Torquato Tasso*, chanté par Mme Mulder avec une grande puissance d'expression et une facilité de vocalisation vraiment prodigieuse; le délicieux morceau d'*Actéon*, d'Auber, dans lequel Mlle Lavoye est habituée aux triomphes, et une cantilène de Martini, chantée d'une manière ravissante par Masset et les élèves du Conservatoire. On a également entendu dans cette soirée une gracieuse cantatrice, Mlle Naldi.

*** Une grande solennité se prépare à l'Opéra-Comique pour le Vendredi-Saint. Emile Prudent y fait entendre pour la seconde fois son admirable concerto-symphonie. Mme Ugalde, les premiers artistes du théâtre, l'orchestre et les chœurs doivent exécuter le magnifique finale de *la Vestale*, l'ouverture de *Lenore* de Beethoven, le trio de *l'Hôtellerie portugaise*, le finale de *Guillaume-Tell* de Grétry, le trio de *Joseph*. Tels sont les principaux attraits du programme de cette soirée.

*** Le jeune violoniste, Henri Wieniawski, est de retour à Paris, où il continuera ses succès et ses études, interrompues par sa brillante excursion en Russie et en Pologne.

*** Teresa Milanollo vient de donner plusieurs concerts dans la ville de Rennes, où elle ne s'était pas fait entendre depuis dix ans.

*** Mlle Joséphine Martin donnera un concert, le jeudi 12 avril, à huit heures du soir, salle Pleyel.

*** Les deux sœurs Dannhauser donneront, mercredi prochain, dans la salle de Pleyel, un concert très-intéressant, avec le concours de Mlle Krinitz, et de Verroust, l'excellent hautbois.

*** Le concert de Goria aura lieu le mardi 10 avril dans la salle Pleyel. Le programme se compose de plusieurs nouvelles compositions de l'excellent pianiste et d'un trio de Beethoven.

*** *Besançon*, 15 mars. — Le concert donné par deux jeunes frères qui semblent appelés à un bel avenir musical, MM. Louis et Edouard Lapret, a obtenu son succès annuel. M. Louis Lapret a exécuté sur le piano les variations de Moschelès et le grand concerto de Mendelssohn avec un charme et une vigueur qui devancent l'âge; l'instrument palpite sous les doigts agiles et déjà savants de cet enfant; son intelligence y pénètre et l'anime, et l'on retrouve dans ce jeu si remarquable, non seulement la justesse et la facilité, mais ce qui caractérise les grands artistes, c'est-à-dire l'inspiration et le sentiment. Le duo sur deux pianos par le jeune bénéficiaire et par Mlle Parelle, a été rendu rendu avec un ensemble et un éclat remarquables. M. Edouard Lapret, de son côté, a fait de si rapides progrès, que nous ne savons trop ce qui peut lui manquer encore pour faire un artiste hors ligne. La grâce, la vigueur, l'expression, se retrouvent sous cet archet auquel nous promettons d'éclatants succès. Edouard Lapret a exécuté surtout son morceau final sur des motifs de *Freischütz*, avec une verve, une délicatesse, un sentiment au-dessus de tout éloge, et le public, si nous en croyons ses applaudissements, a été de notre avis.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles*. — On annonce que la Compagnie italienne prolongera d'un mois son séjour à Bruxelles. Calzolari est obligé de partir pour Londres le 31 de ce mois, et c'est une grande perte; mais si le célèbre ténor Graziani accepte la proposition de M. Quélus, les représentations du mois d'avril ne seront ni moins brillantes, ni moins suivies que celles du mois précédent.

— L'événement de la semaine a été la reprise des *Huguenots*, avec deux chanteurs qui ont appartenu au grand Opéra de Paris, MM. Octave et Bouché. — Le jeune pianiste, A. Jaël, a donné un brillant concert.

*** *Berlin*. — Au 3e concert d'abonnement de la réunion *Euterpe*, le morceau le plus saillant du programme était une symphonie du comte de Westmoreland, écrite dans le style de Haydn; on a fort applaudi le finale. On a entendu en outre un concerto pour violoncelle, par Stahlknecht, et une ouverture de la composition de cet artiste distingué.

*** *Vienne*. — Le grand concert qui a eu lieu récemment au *Carl-Theater* est la seule solennité du jour où se soient produites des notabilités. M. Erl y a chanté un air de *Guido et Ginevra* avec sa belle et douce voix. Deux *lieder* de Mendelssohn, admirablement rendus par Standigl, ont été couverts de longs applaudissements. Mlle Sulzer a chanté une cavatine d'*Ernani*. Mlle Geiyer a joué avec M. Bocklet des variations de Herz.

*** *Breslau*. — Les *Huguenots* ont été si bien rendus et ont excité de si vives sympathies qu'une seconde représentation ne tardera pas à répondre à l'impatience du public. Incessamment *le Val d'Andorre*, qui n'a pas obtenu un succès moins grand à Bruxelles qu'à Paris. Le libretto est charmant, vraiment poétique et d'un vif intérêt, ainsi que la partition de M. Halévy, pleine d'inspirations originales qui nous transportent dans les montagnes romantiques des Pyrénées.

*** *Barcelone*, 17 mars. — Les représentations du Lycée ont été interrompues par le carême et ne seront reprises qu'à Pâques. Les artistes se sont vus forcés de se transporter dans la petite salle de Santa-Cruz, où l'on a exécuté dernièrement le *Mosé*, de Rossini. Les principaux rôles de cet ouvrage avaient été confiés à des artistes de premier ordre : Mlle Rovelli (Anaïde), Mlle Sanchioli (Sinaïde), Tamberlick (Amenosi), Derivis (Mosè), et Lodi (Faraon). Avec un aussi remarquable ensemble, l'exécution ne pouvait qu'être admirable. Dérivis, dont cette représentation était le bénéfice, a été superbe et a recueilli une moisson de fleurs et de bravos enthousiastes. — Le célèbre guitareriste Huerta a donné deux concerts au théâtre du Lycée et a fait fanatisme.

Gérant, ERNEST DESCHAMPS.

PUBLICATIONS NOUVELLES POUR LE PIANO,

CHEZ BRANDUS ET Cie,

Éditeurs, 87, rue Richelieu.

STEPHEN HELLER.

Op. 63. **Capriccio** . . . . . 6 »

DU MÊME AUTEUR :

Op. 58. Rêveries. . . . . 6 »
Op. 59. Valse brillante. . . . . 6 »
Op. 60. Canzonetta. 7 50
Op. 61. Deuxième tarentelle. . . . . 9 »
Op. 62. Deux valses.
N° 1, dédiée à Mme Bénédict. . . . . 5 »
N° 2, dédiée à Mme Dolfus. . . . . 5 »

TROIS NOUVEAUX MORCEAUX DE J. BLUMENTHAL.

Op. 5. **Trois Mazurkas.** Prix : 6 fr.	Op. 6. **Deux Valses.** 1er cahier. Prix : 5 fr.	Op. 6. **Deux Valses.** 2e cahier. Prix : 5 fr.

DU MÊME AUTEUR :

Op. 1. **La Source**, caprice. . . . . 6 »
Op. 2. Deux Caprices : **le Rêve, la Brillante** . . . . . 5 »
Op. 3. Trois Mélodies : **le Calme, une Fleur, Valse styrienne.** . . . . . 5 »
Op. 4. **Fête cosaque**, caprice. . . . . 6 »

G. V. ALKAN Aîné.

Premier recueil d'Impromptus. — Op. 32, n° 1.
Vaghezza, l'Amitié, Fantasietta alla moresca, la Foi. 7 50
Deuxième recueil d'Impromptus. — Op. 32, n° 2.
Trois airs à cinq temps et un air à sept temps. . . . . 6 »

Du même auteur :

Op. 26. Marche funèbre. . . 7 50
Op. 27. Marche triomphale. . 7 50

Souvenir des Concerts du Conservatoire.

PARTITIONS POUR PIANO.

N° 1. *I cieli immensi narrano*, 18e psaume de Marcello. 4 50
2. *Jamais dans ces beaux lieux*, de l'Armide, de Gluck. 4 50
3. *Chœur des Scythes*, de l'Iphigénie en Tauride, de Gluck. 4 50
4. *Andante de la 36e Symphonie*, de Haydn. . . 4 50
5. *La garde passe, il est minuit*, des Deux Avares, de Grétry. . . . 4 50
6. *Menuet de la Symphonie en mi bémol*, de Mozart. 4 50
Les six réunis, net. . . . 10 »

Op. 34. 25 Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs, pour piano ou orgue. 3 suites chaque. . . . 9 »
Op. 33. Grande Sonate. . . . 15 »
Op. 34. Scherzo focoso. . . . 9 »
Op. 35. 42 Etudes dans tous les tons majeurs, en 2 suites, chaque. . 20 »

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 14. 8 Avril 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg.	Bellizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merie.
Amsterdam.	Theune et Cie.
Stockholm.	Hirsch.
Berlin.	Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
—	Schlesinger, 34, Linden.
Vienne.	Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements	30
Etranger	34

Annonces.

50 cent. la ligne	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — 6e séance de la Société des Concerts, par **H. Berlioz**. — Théâtre de l'Opéra-Comique : Les *Monténégrins* de MM. Alboize et Gérard de Nerval, musique de M. Limnander (1re représentation), par **H. Blanchard**. — Auditions musicales.—Correspondance : Marseille, Lille et Londres.—Nouvelles et annonces.

Nos abonnés recevront le 1er juillet prochain les

QUARANTE MÉLODIES DE MEYERBEER,

que nous leur destinions à titre d'étrennes. On concevra facilement les causes de ce retard de quelques mois. L'illustre auteur voulait revoir son œuvre avant de la livrer au public, et même enrichir cette collection de plusieurs compositions entièrement inédites; il n'est pas besoin de dire que les travaux de la mise en scène du *Prophète* ne lui en ont pas laissé le temps.

6e SÉANCE DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

Montons au Capitole et rendons grâce aux dieux ! Un grand événement s'est accompli dans la première partie de ce concert. Une véritable proclamation de principes y a été faite; on a eu l'audace de reconnaître que les exécutants devaient aux grands maîtres fidélité et respect; qu'il ne leur appartenait pas, à eux interprètes, de modifier ou de dénaturer le texte original confié à leur interprétation. Enfin, pour tout dire, on a eu la brutale franchise d'avouer ce fait bien triste, mais bien vrai : il n'y a pas encore de chef d'orchestre, de violoniste, de flûtiste, de corniste, ni même de timballier capable de donner à Beethoven des leçons d'instrumentation. Cela viendra peut-être; pour le moment, ce précieux professeur manque tout à fait. « Et, ma foi, advienne que pourra. Tant pis ! Jetons notre bonnet par-dessus les moulins ! *Audaces fortuna juvat!* Qui ne risque rien n'a rien ! Le public, d'ailleurs ne nous mangera pas : JOUONS LA SYMPHONIE EN *ut* MINEUR, SANS CORRECTIONS; lâchons les contre-basses dans le début du scherzo; gare de devant! Il y a vingt-deux ans qu'on les a tenues en bride, ces damnées contre-basses; vingt-deux ans qu'on les a obligées de compter des pauses à cet endroit, au lieu d'exécuter la partie spéciale que Beethoven a écrite pour elles; vingt-deux ans que la Société des concerts du Conservatoire de Paris donne à l'Europe musicale ce bel exemple de sollicitude éclairée pour la gloire de ce pauvre Beethoven, qui avait placé là des contre-basses d'*un si mauvais effet,* et d'*une exécution d'ailleurs impossible.* Mais enfin, voyons ce que cela produira, mettons le feu à cette mine. Il faut du nouveau; il faut même quelquefois se singulariser un peu pour ranimer l'attention du public. Le joli solo de violoncelle auquel Beethoven n'avait pas pensé était installé là depuis vingt-deux ans; n'importe! brûlons nos vaisseaux, et Dieu protége la France! Les contre-basses joueront! » Et les contre-basses de Beethoven ont joué dans la symphonie de Beethoven. Ah! mon Dieu, oui, c'est comme je vous le dis. Et ces parties de contre-basses inexécutables ont été fort bien exécutées, et leur mauvais effet a paru à tout le monde un fort bel effet! C'est drôle! A tout prendre, ce Beethoven avait un certain instinct de l'orchestre qui remplaçait *quelquefois* chez lui la science et le goût. Enfin, nous l'avons échappé belle!

Plaisanterie à part, M. Girard a eu besoin d'une sorte de courage pour braver un usage implanté au Conservatoire depuis si longtemps. M. Girard a dû craindre qu'on ne l'accusât de manquer de respect à... la tradition. Mais, persuadé, sans doute, qu'il fallait encore moins manquer de respect à... la partition, qu'il était là pour transmettre fidèlement la pensée de Beethoven et non pour la défigurer, il est resté franchement dans son rôle, et la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, avec l'instrumentation de Beethoven, a été, grâce à M. Girard, entendue pour la première fois au Conservatoire de musique de Paris, le dimanche 1er avril 1849, à deux heures et un quart de l'après-midi.

Je n'ai pas besoin de dire que, malgré l'absence du solo de violoncelle traditionnel et la présence inespérée des contre-basses, l'effet du scherzo, comme celui de la symphonie, a été immense. Après ce coup de foudre, Alexis Dupond et le chœur sont venus chanter la *Veillée de David*, admirable morceau de musique religieuse de Lesueur; chef-d'œuvre de coloris, de tristesse biblique, d'originalité harmonique et de savante simplicité. Cette méditation nocturne, si merveilleusement caractérisée, nous enlève comme par enchantement à toutes les réalités profanes. En l'écoutant, je me crois plongé dans la mystérieuse obscurité d'un temple de Jérusalem; une lampe isolée brille seule auprès du tabernacle pendant que la voix gémissante du roi-prophète s'élève humblement du sein de ce clair-obscur silencieux. Voilà de la vraie musique religieuse, aussi vraie et aussi belle dans son genre que l'*Ave verum* de Mozart, et qui, tout comme ce chef-d'œuvre de l'auteur de *Don Juan,* fait rentrer dans le néant les sophismes d'une certaine secte musicale qui ose contester à la musique, et même à la tonalité modernes, l'expression religieuse. Il est vrai que ces mêmes sophistes admettent comme religieuses et belles, même dans la musique moderne, les fugues rapides vocalisées sur le mot *Amen* et sur le *Kyrie eleison.* Mais laissons ces horribles folies; le temps les emportera comme il a emporté tant d'autres doctrines aussi absurdes, et en fera disparaître la trace comme il a effacé celle des irrévérentieuses corrections infligées par d'officieux aristarques aux œuvres de génie de toutes les écoles et de tous les pays.

Le motet de Lesueur a profondément impressionné l'auditoire; et Dupond, qui en a chanté le solo avec un beau sentiment et une grande pureté, s'est vu plusieurs fois interrompu par la manifestation d'une émotion que le public avait peine à contenir. Le chœur a été parfait de

discrétion dans les accompagnements, et partout, d'ensemble et de douceur.

Alard ensuite, quittant les seconds violons, qu'il dirige dans l'orchestre, s'est avancé pour nous faire entendre une délicieuse romance instrumentale de Beethoven. Il l'a jouée, comme tout ce qu'il joue, avec une âme de grand musicien et un archet de grand violoniste, sans y ajouter l'ombre d'une note, d'un ornement, d'un trille, sans chercher son effet à lui ailleurs que dans la reproduction fidèle de la pensée de l'auteur, sans corriger enfin Beethoven. Et c'est au milieu d'une triple salve d'applaudissements qu'Alard est retourné prendre sa place parmi les seconds violons, tout fiers de l'avoir à leur tête. Quel second violon!!!... Maintenant il s'agit d'un psaume de Marcello. Duquel s'agit-il? se demandaient les gens qui savent que Marcello en écrivit un nombre énorme. Comme depuis vingt et quelques années on entend à Paris le plus mauvais de tous, peut-être même le seul mauvais, j'ai espéré un instant qu'on ne s'obstinerait pas à nous donner encore une fois le même. C'était le jour des réformes et des audacieuses innovations. Mais, comme dit le proverbe, Rome n'a pas été bâtie en un jour. Nous avons donc entendu derechef l'éternel fron-fron vocal, le vieux lieu commun mélodique, orné des plus vieilles formules harmoniques, qu'écrivit Marcello sur ces paroles solennelles :

I Cieli immensi narrano
Del grande Iddio la gloria.

Cette musique fait le plus singulier contraste avec l'idée du poëte. Il n'y a pas là le moindre sentiment de la *gloire du Dieu grand* qui créa *les cieux immenses*. Pour des auditeurs impartiaux et sans préjugés, cela donne très-bien l'idée, au contraire, d'un chœur de marchands de bœufs qui, après une foire productive, reviendraient de Poissy, le ventre et la bourse bien garnis. On s'est avisé seulement cette fois de faire chanter le solo de contralto par tous les contralti du chœur, ce qui en a décuplé la puissance. Aussi le parterre s'est-il livré à des transports incroyables à chaque apparition de la cadence à la dominante, qui termine le thème de cet hymne bouffon. Il se trouve là, en outre, une petite appoggiature sur le mot *Dio*, que ces dames ont lancée avec beaucoup d'ensemble et de *verve joyeuse*. Inde gaudium.

Quel rôle joue le hasard dans la destinée des œuvres musicales! Par suite de cet amour des Français pour la routine dans les arts, pour les choses adoptées, pour la besogne toute faite, et aussi un peu pour les compositions bien carrément médiocres, bien bourgeoises, bien entripaillées, comme dit Molière, l'hymne jovial dont il est ici question, le seul que Marcello ait écrit dans ce style favori des *nopces et festins*, est aussi le seul que l'on connaisse généralement en France. En conséquence, on en pourrait conclure qu'il représente la manière de son auteur; ce qui pourtant est fort éloigné de la vérité. Le plus superficiel examen des Psaumes suffit pour prouver le contraire. Marcello n'est tombé qu'une fois dans cette mélodie... *de table*. Il a eu peut-être un excessif amour pour les recherches du contre-point; mais, à l'exception de ce cas unique, son style est toujours demeuré aussi noble et aussi pur que les formules de style en usage de son temps le lui permettaient. Vous me direz : Pourquoi employait-il ces sottes formules?... c'est vrai; mais on n'est pas parfait. Ce qu'il y a de sûr, c'est que Marcello était un grand musicien, un poëte même et un écrivain satirique étincelant autant que mordant. Il naquit à Venise, il y a plus de cent cinquante ans, d'une noble famille de cette ville. Nous ne dirons pas de lui ce que disent tous les biographes de la plupart des compositeurs célèbres : « Il manifesta de bonne heure un goût prononcé et de brillantes dispositions pour son art. » Loin de là; son père, qui dirigeait avec soin son éducation littéraire, lui ayant donné un maître de violon, fut désagréablement surpris de trouver dans le jeune Benedetto une aversion véritable pour l'étude de cet instrument, que ses frères cultivaient, au contraire, avec succès. Certes, en tirant l'horoscope des trois fils du noble Vénitien, il eût été absurde alors de désigner Benedetto comme celui dont la gloire musicale devait rendre célèbre le nom de sa famille. L'incident le plus ordinaire, un mot piquant d'une jolie femme, en blessant son amour-propre, suffit pour éveiller ses facultés et leur donner une activité prodigieuse. On parlait un jour devant lui des études des trois fils du patricien Marcello : « Alessandro a déjà du talent, dit une dame, Girolamo en aura; quant à Benedetto, la nature l'a évidemment créé pour porter la boîte à violon de ses frères, et marcher derrière eux, comme un domestique. » L'orgueil du jeune homme, piqué au vif par ce pronostic, lui fit aussitôt prendre la résolution qui, seule, pouvait en prouver l'injustice. Dès ce moment, Benedetto, se refusant toute distraction, travaille dix heures par jour le violon, le clavecin, et en même temps l'harmonie et le contre-point. Son père, craignant pour sa santé, l'emmène de force à la campagne, lui enlève ses instruments, défend aux gens de la maison de lui procurer du papier réglé. Benedetto, patient comme un homme qui veut fortement, se met à en régler lui-même. Bientôt, malgré la surveillance paternelle, il s'en sert pour composer une messe. Le père découvre la partition, et, enchanté de la belle ordonnance de ce coup d'essai (car, tout grand seigneur qu'il était, le père de Marcello savait fort bien la musique), il laissa le champ libre à cette organisation, dont il avait naguère stimulé le développement avec moins de peine qu'il n'en trouvait alors à modérer son impétueux élan. Quinze ans plus tard, Benedetto est l'égal des premiers maîtres de son temps dans plusieurs parties de l'art, et les dépasse de beaucoup dans ce style à la fois épique et religieux, dont il est, en quelque sorte, le créateur.

Marcello, je l'ai déjà dit, fut, en même temps que musicien et poëte distingué, un prosateur redoutable. Son pamphlet musical : *Il Teatro alla moda*, en est la preuve. Dans cet écrit, il s'est proposé de couvrir de ridicule les usages et les mœurs des théâtres lyriques de son époque, et certes, beaucoup des traits acérés qu'il leur décoche trouveraient encore aujourd'hui leur application.

Avec quelle sanglante ironie il déshabille et il fouette tout ce monde dont les plates intrigues, les amours vénales, les grotesques vanités et les mauvais instincts musicaux lui faisaient si grand mal au cœur!... Et la *prima dona*, et la *signora madre*, et *il protettore*, et il signor *orso*, et il signor *leone*... Il faut savoir, pour comprendre ses attaques réitérées à ces deux respectables *signori*, que l'usage était dans ce temps-là, en Italie, d'entremêler les opéras de divertissements où figurait toujours, à la grande joie du public, un ours ou un lion. Or, l'*artiste* chargé de gambader dans la peau de l'ours ou de rugir sous la crinière du lion était, dans les théâtres lyriques, un dieu dont l'omnipotence pesait lourdement sur les compositeurs. La *signora madre*, malgré tous les mouvements qu'elle se donne dans les coulisses et ailleurs, n'a plus maintenant autant d'importance qu'autrefois; *il signor protettore* est un peu mis de côté, quoiqu'il ne soit pas absolument à dédaigner; mais la *prima donna* en général est encore, comme alors, l'ennemie la plus terrible des *maestri*, et celle de toutes qu'il leur importe le plus d'amadouer; à moins qu'ils ne soient assez forts pour la brutaliser, briser d'un seul coup ses capricieuses volontés, et se poser envers elle en tyran exécrable. Il faut lire *Il Teatro alla moda* pour voir le carnage que fit Marcello dans ces ménageries lyriques. On conçoit que, disposé comme il l'était à l'égard de l'ours, du lion, du protecteur, de la première chanteuse et de madame la mère, et après avoir ainsi fustigé toutes ces divinités, il se soit abstenu d'écrire pour le théâtre. L'ours, le lion et la *signora madre* l'eussent dévoré. Ce qui ne l'a point empêché de se faire un des plus beaux noms de l'art musical. Il dut beaucoup, il est vrai, au hasard qui le fit naître à l'époque où le chant pur et sévère était porté en Italie à un si haut degré de perfection; et les ressources nombreuses que lui offrirent, pour l'exécution de ses chœurs, la chapelle de *Saint-Marc*, le Conservatoire des *Pauvres Filles* et le concert du *Casino des Nobles*, aplanirent sans doute pour lui bien des difficultés à peu près insurmontables aujourd'hui. L'art de chanter en chœur était en effet si cultivé alors, que dans certaines chapelles, l'usage était de faire entendre à chaque cérémonie une composition nouvelle qui, ne s'exécutant qu'une fois, se chantait *à première vue*. Des partitions souvent compliquées, et écrites

à huit ou dix parties, sortaient ainsi, à la satisfaction de l'auteur, d'une épreuve qui, de nos jours, leur serait infailliblement fatale. Le principal mérite des chanteurs ne consistait pas dans une brillante vocalisation, de même que le théâtre n'absorbait pas seul l'intérêt des dilettanti; un compositeur pouvait devenir illustre sans courber la tête sous le joug de la prima donna, et sans se faire le courtisan d'un castrat : témoin Durante, qui n'a jamais non plus rien écrit pour la scène. Les choses ont depuis lors si fort changé, que si Marcello était notre contemporain, ses hymnes admirables ne trouveraient qu'à grand' peine, dans toute l'Italie, un petit nombre d'interprètes intelligents, capables d'en reproduire la lettre et l'esprit; et, dans le cas même où les facilités d'une bonne exécution lui seraient acquises, le public, dans ses préoccupations frivoles, préférerait toujours à sa noble harmonie les vulgaires productions du fabricant d'opéras le plus misérable.

Marcello, à l'âge de quarante ans, n'avait encore écrit que des cantates d'un mérite assez contestable, quand un de ses amis, poëte et musicien distingué, nommé Ascanio Giustiniani, le pria de mettre en musique les dix premiers psaumes de David, qu'il venait de traduire en vers italiens. Marcello, se sentant capable d'accomplir une pareille tâche, l'accepta de grand cœur, et écrivit les cinq premiers psaumes d'un seul jet, avec tant de facilité qu'il lui semblait n'avoir jamais fait usage d'un autre style pendant toute sa vie. Le succès de cet essai engagea les deux amis à poursuivre ce qu'ils avaient si bien commencé, malgré les prédictions de plusieurs compositeurs et maîtres de chant, qui, jugeant de la fécondité de Marcello d'après la leur propre, affirmaient que le style religieux et sévère adopté par lui n'offrait pas assez de ressources pour qu'il fût possible de le soutenir longtemps sans tomber dans des redites fatigantes. La grande variété de dessins chantants qu'on admire dans le cours de cette vaste collection de psaumes, prouve que Marcello n'avait pas trop présumé de ses forces en persistant dans son projet. Il semble cependant que sa faculté d'inventer ait éprouvé de temps en temps un peu de fatigue; car on trouve, sur plusieurs versets, des thèmes empruntés aux antiques mélopées grecques et hébraïques, traités d'ailleurs avec un art exquis par ce grand musicien. Nous nous bornerons à citer le *presto* du dix-huitième psaume (*allor tu gradirai, signor*), dont le chant, dit du mode hyppo-lydien, passe pour être celui d'un hymne d'Homère à Cérès; et l'*adagio* du vingt-et-unième (*Signor, non tardi*) dont la mélodie est empruntée à une prière des juifs allemands. Rossini a fait de ce beau thème l'andante de l'ouverture de son *Siége de Corinthe*.

Les psaumes de Marcello sont écrits à une, deux, trois et quatre voix, avec accompagnement d'une simple basse continue. Quelques-uns ont seulement de plus une ou deux parties de *viole* et *violette*. L'auteur y emploie souvent le style fugué, dont il se sert avec une grande aisance, choisissant toujours alors des thèmes intéressants, ne sacrifiant jamais l'expression à des combinaisons puériles, mais n'usant au contraire des ressources variées du contre-point que pour faire scintiller sous toutes les faces la pensée-mère du morceau. On n'y peut regretter, je l'ai déjà remarqué, que le retour trop fréquent des formules que le genre admettait alors, et dont on le croyait inséparable.

L'entrée de la phrase est constamment disposée d'une façon favorable à l'effet vocal; il est singulier seulement que, dans une œuvre aussi soignée sous le rapport de la pureté harmonique, on trouve des parties entrant sur des *quartes nues sans résolution*, comme on le voit au début de l'*allegro* (*Non avvi popolo cotanto barbaro*), où le premier ténor entre sur le *re* au moment où le contralto finit sur le *sol*, de même que le second ténor commence, deux mesures plus loin, sur le *la*, quarte inférieure du *re* sur lequel s'arrête le premier ténor. Outre la beauté du dessin vocal, il faut admirer aussi l'ingénieux artifice avec lequel Marcello sait donner de l'intérêt à la simple basse instrumentale dont il l'accompagne. Le chœur dont je viens de parler en est un exemple; il serait facile d'en citer beaucoup d'autres plus remarquables encore. Quant à la mélodie proprement dite, à coup sûr elle ne ressemble guère à celle que le goût parisien actuel honore de son estime; la physionomie en est essentiellement simple, noble, austère même; quelquefois on sent que ses formes sont subordonnées aux exigences des combinaisons de contre-point où elle figure; dans ce cas elle s'efface un peu pour faire place à sa majestueuse sœur, l'harmonie, qui ne tarde guère à lui rendre ce bon office en la laissant dominer à son tour. Il y a même des psaumes entiers (et ils ne contiennent pas moins de six ou sept morceaux différents) écrits pour une seule voix. Le largo du vingt-et-unième (*E pur tu quello sei, chenell' excelso monte a te consagrato, hai ferma sede*) est un sublime témoignage de ce que la mélodie seule peut produire de poétique et de grand. Cette tristesse est si profonde, son accent a quelque chose de si prophétiquement inspiré, cette voix solitaire semble éveiller de si lointains échos, que jamais les plus belles pages de Chateaubriand n'ont présenté plus vivement à l'œil de l'imagination l'image de la cité sainte.

Le psaume chanté dimanche dernier au Conservatoire fait donc une véritable disparate dans ce vaste recueil de chefs-d'œuvre, et c'est celui-là qu'on s'attache constamment à reproduire dans les concerts de Paris. Malgré le succès qu'il obtient, je crois que la gloire de Marcello a beaucoup souffert de cette bizarre et aveugle préférence.

H. Berlioz.

THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LES MONTÉNÉGRINS,

Libretto en 3 actes de MM. Alboize et Gérard de Nerval; partition de M. Limnander.

(Première représentation le 31 mars 1849.)

Qui ne se rappelle ce bon Charles Nodier, notre ami à tous, dont la bienveillance universelle s'ingéniait à prouver à chacun de nous qu'il avait du génie, de l'esprit, du talent, etc.? Qui de nous ne l'a ouï raconter, lui qui contait si bien, d'une manière si colorée, son séjour en Carniole, où il avait suivi le duc d'Otrante; où il écrivit son roman de *Jean Sbogar*, qui le fit remarquer tout d'abord parmi les écrivains romantiques de son époque? Qui ne l'a entendu causer d'une façon si instructive, si pittoresque, si amusante, de la littérature slave; des Monténégrins, ces montagnards si farouches, si fiers et si braves?

C'est dans le pays de ces hommes indépendants que les auteurs du libretto mis en musique par M. Limnander ont placé l'action de leur drame lyrique. Cette action dramatique est un peu cousine germaine de celles de *la Dame Blanche* et surtout de *l'Apparition*, opéra de MM. Germain Delavigne et Benoist, joué l'an dernier, à la veille des journées de juin.

Nous sommes en 1807. Les Français et les Russes se disputent la possession du pays des anciens Sarmates, Dalmates et Croates. Les Monténégrins qui proviennent de ces peuples voudraient bien garder leur indépendance; mais leur chef, Andréas, s'est vendu à la Russie. D'un autre côté, Ziska, barde moderne de la Carinthie, est pour le protectorat de l'empire français, et pousse à la reconnaissance de l'autorité de Napoléon par toutes sortes de ballades patriotiques et fantastiques qu'il chante en s'accompagnant de sa guzla, qui joue là le rôle de la lyre antique. Une jeune Bohémienne qu'il a adoptée est avec lui pour le parti de Napoléon, attendu qu'elle aime un jeune officier, capitaine dans l'armée française. Elle lui a déjà sauvé la vie au moment où, pris par les Monténégrins qui obéissent à Andréas, il allait être fusillé; et elle lui rend encore ce petit service plusieurs fois dans le courant de l'action. Expliquer toutes les péripéties qui surgissent de cette question d'amour compliquée de politique nous mènerait trop loin : cela n'entre pas absolument dans nos attributions plus analyseuses des choses musicales que dramatiques, et c'est déflorer d'ailleurs le plaisir de la surprise que, selon nous, le spectateur va chercher au spectacle. Qu'il lui suffise de savoir que le jeune officier français, après s'être enivré d'amour et d'une boisson somnifère dans la tour de la Maladetta, revient sain et sauf, et même vainqueur d'une mission périlleuse dont le général en chef de l'armée française l'avait chargé, et qu'il s'unit de tout cœur à celle qu'il aime, comme les Monténégrins

s'unissent à la France; double union qui termine cette action politique, amoureuse et musicale de la manière la plus heureuse. Il ferait beau voir qu'il en fût autrement à l'Opéra-Comique!

Les obstacles, les modifications, les transformations que la partition de M. Limnander a dû subir pour venir de l'Opéra-National, où elle était sur le point de faire son apparition, sur le Théâtre-Favart, lui a sans doute été favorable, et le compositeur n'a vraiment qu'à s'en féliciter, car il a obtenu un beau succès qui n'aurait certainement pas été aussi franc sur la troisième scène lyrique du boulevard du Temple et du Crime, où la manière largement musicale de l'auteur n'aurait pu être appréciée à sa juste valeur.

M. Limnander est un artiste consciencieux qui s'est montré du premier coup mélodiste coloré et dramatique en traitant ce libretto, qui, du reste, lui offrait des tableaux et des situations très-musicales.

La musique de M. Limnander n'est pas ce qu'on appelle savante; elle n'est pas commune, vulgaire; elle n'affecte pas la recherche harmonique allemande, et ne tombe pas non plus dans la banale mélodie italienne; il faut dire cependant que la distinction, l'élégance, ne sont pas précisément les signes distinctifs de son talent. Ce talent est, nous le répétons, largement musical. Son style, sans avoir toute la clarté classique que donnent de fortes études musicales, est plein, nerveux, bien attaché; il s'élève jusqu'à l'énergie la plus dramatique quand la situation le demande : ainsi le finale du premier acte est un morceau grandiose qui produirait beaucoup d'effet sur notre première scène lyrique. L'exécution, au reste, en est remarquable, irréprochable, pour ne pas dire parfaite, avec les chanteurs, les choristes et l'orchestre du théâtre de l'Opéra-Comique. L'octuor soutenu par les masses chorales, et qui se trouve là; la prière à la Vierge Marie du 3e acte, prouvent que M. Limnander sait parfaitement écrire pour les masses chorales. Cela est noblement embelli d'*imitations* onctueuses et non recherchées scolastiquement : voilà le véritable style sacré moderne; c'est simple, grand et beau.

Le commencement de l'ouverture a quelque velléité de ressembler à celle du *Freischütz*. Comme dans cette belle préface de Weber, on distingue d'abord une entrée des quatre cors qui renoncent presque aussitôt à cette élégie attaquée avec une sorte de mélancolie par ces voix cuivrées. L'allégro a aussi bonne envie de se donner une allure savante par un motif qui semble quelque peu fugué, et qui n'a pas précisément un caractère de distinction très-prononcé; mais cela se perd dans les préparations et le développement d'une péroraison brillante.

Le premier acte, dès l'introduction, procède par couplets qui, de chansonnettes en ballades, ne s'élèvent pas à moins de douze dans cet acte. Un soldat breton, comique de la pièce dont nous n'avions point parlé, remplissant les fonctions de brosseur près du capitaine Sergy, commence par chanter deux couplets dans lesquels il déclare à la gentille Monténégrine Régina qu'il est

Le plus mirobolandini
Des hussards de Berchiny.

Le barde Ziska chante deux couplets patriotiques et guerriers, puis la bohémienne Béatrice dit deux autres couplets d'une tendre et suave romance dans laquelle elle raconte comment elle a sauvé la vie à un officier que les Monténégrins allaient fusiller. Ce jeune et beau militaire lui dit, pour la remercier de son intervention, que si jamais elle court quelque danger,

Je serai là pour te défendre,
Pour te défendre je mourrai.

Cette jolie romance est délicieusement chantée par Mme Ugalde. Après ces couplets, viennent ceux de Régina au soldat breton : *Un petit baiser*, fort bien dits par Mlle Lemercier; et puis la charmante ballade fantastique sur *Hélène la châtelaine*, orchestrée avec une véritable poésie instrumentale, à laquelle Hermann-Léon donne une couleur des plus dramatiques et un charme mystérieux qui en double l'effet

Béatrice, après la ballade d'Hélène, chante un air de bohémienne, de gitana, accompagnée par les voix un peu à la manière italienne *con cori*; et puis vient le bel ensemble des voix que nous avons cité plus haut. Le rappel de la romance : *Je serai là pour te défendre*, y revient d'une façon heureuse, et produit un très-bel effet dramatique, surgissant des masses chorales du finale.

Le trio : *Il est minuit*, qui ouvre le second acte, est un morceau d'inspiration et d'une excellente facture. La situation est la même que celle de *Camille ou le souterrain*, dans laquelle le jeune officier Lorédan et son valet, qui craint les revenants comme Foliquet, le soldat brosseur du capitaine Sergy, viennent s'installer, pour y passer la nuit, dans un autre château de la Maladetta. Comme Lorédan, Sergy ne croit pas aux apparitions; il doit donc parler et chanter avec un ton d'ironie et de gaîté insoucieuse. C'est un avis que nous donnons en passant au capitaine Sergy pour les représentations suivantes des *Monténégrins*. La péroraison de ce trio est charmante par le dialogue de clarinette, de flûte et de cor, qui s'unit à celui des voix. Cela est suivi de couplets assez insignifiants chantés par le barde et d'un duo qui ne l'est pas moins entre le hussard Foliquet et sa maîtresse Régina; mais, après ce morceau, vient un autre duo dit par Béatrice et Sergy, duo long, mais dramatique, passionné, beau, suivi d'un chœur lointain, vaporeux, frais, et comme apporté à l'auditeur par la brise de l'Adriatique qu'on voit dans le fond. Ces *Brummlieder*, comme disent les étudiants allemands, ces sons comprimés et formés a *bocca chiusa*, ou plutôt à *bocca mezza chiusa* (bouches à demi fermées), avaient été employés il y a quelques années dans un chœur que fit exécuter M. Limnander au Conservatoire, lorsqu'il y donna concert. M. Auber trouva ce moyen d'un effet pittoresque, original, et le plaça dans son opéra d'*Haydée*. L'auteur des *Monténégrins* est rentré dans sa propriété encore plus licitement que Molière. Il n'a pas seulement pris, il a repris son bien là où il le retrouvait. La *coda* de ce morceau a quelque chose de délicieux. Nous nous prenions à désirer cependant, en écoutant ce joli morceau, que le compositeur eût procédé par *imitations* plus exactes, plus canoniques dans le dessin de mélodie dialoguée qu'échangent les deux personnages sur le devant de la scène.

Le finale de cet acte, dans lequel les femmes interviennent pour sauver le capitaine que les Monténégrins veulent massacrer pendant qu'il est plongé dans le sommeil par la liqueur somnifère que lui a fait boire celle qu'il aime, ce finale est d'un bel effet; la situation en est dramatique et musicale au plus haut point. Ce chœur chaleureux rappelle celui du *Guillaume Tell* de Sédaine et de Grétry dans lequel les femmes suisses, indignées de l'audace des soldats de Gesler et de la servilité de leurs maris, les excitent à la révolte, situation éminemment dramatique et musicale aussi. M. Limnander a traité ce vaste morceau d'ensemble avec autant de richesse d'harmonie et d'instrumentation que de vigueur.

Le troisième acte renferme encore deux morceaux remarquables, la prière à la Vierge Marie, qui a été *bissée* à la première représentation, dans laquelle ondule d'une façon toute suave une *imitation* sur le mot *toujours*; et le trio de réconciliation entre Béatrice, Sergy et le barde, qui se mêle de tout, même d'unir les amants, dans cette action politique et guerrière. Nous mentionnerons encore pour mémoire la mélodie nationale que chante Régina au commencement de cet acte, chanson accompagnée par une foule de Monténégrines armées de guzlas ou de mandolines, qu'elles font semblant de pincer, et que, pour la vraisemblance, le compositeur aurait dû suppléer à l'orchestre par des harpes ou un *pizzicato* général au lieu des traits liés que font entendre les instruments à archet et les tenues des instruments à vent. Il y a encore un grand duo peu saillant entre le capitaine et la bohémienne; et puis un chœur pompeux en faveur du peuple français et des Monténégrins qui termine l'ouvrage. Nous le répétons, c'est une partition qui a obtenu un franc et beau succès, et qui place M. Limnander au rang de nos bons compositeurs dramatiques.

Les acteurs ont joué et chanté cet ouvrage, comme les acteurs du théâtre Favart d'autrefois, sur cette même scène, chantaient et jouaient les grands drames lyriques de Méhul, de Cherubini, de Kreutzer, de Lesueur, de Berton, etc.

M. Bauche débutait par le rôle du capitaine Sergy ; il s'y est montré comédien intelligent et chanteur suffisant. Avec un peu plus de légèreté, de diction et de chaleur dans le chant, il sera bientôt un sujet essentiel pour le théâtre de l'Opéra-Comique ; sa voix, sans être bien timbrée, est sympathique. Quelques-unes de ses notes, et notamment le *si* haut, sont en quelque sorte un composé des sons de poitrine, de gorge et de tête tout à la fois, dont se forment des intonations sombrées qui ne sont pas sans charme, mais dont nous lui conseillons cependant de ne pas abuser. On sait que M. Bauche est un chanteur plus expérimenté dans les rôles de notre première scène lyrique que dans le répertoire de l'Opéra-Comique. Sainte-Foy, dans son rôle de hussard brave et poltron, se montre chanteur adroit, bon musicien et comédien très-intelligent dans le récit de la fin. La voix d'Hermann-Léon et son costume pittoresque font du barbe Ziska un personnage qu'on entend et qu'on voit avec un égal plaisir. Mlle Lemercier est, comme à l'ordinaire, *excessivement* consciencieuse dans son joli rôle de Régina.

Et maintenant que dire de Mme Ugalde, si ce n'est ce que nous en disons depuis trois ou quatre ans dans la *Gazette musicale*, en rendant compte des concerts dans lesquels elle s'est souvent fait entendre? A savoir, que c'est toujours cette voix franche, fraîche, facile, audacieuse pour chanter le petit genre mis à la mode par un de nos premiers compositeurs et suivi par tous ses imitateurs; et que, de plus, elle possède aussi une voix sympathique, expressive, qui sait se poser largement, vous impressionner comme elle l'avait fait si souvent dans les concerts dont nous venons de parler, en disant avec toute son intelligence, son âme, sa sensibilité musicale, l'*O patria* de *Tancredi*, ou quelques-uns des beaux chants de notre scène française comme : *O mon Fernand !* de *la Favorite* : aussi bouquets et bravos ont-ils plu sur la délicieuse cantatrice, qui sait ainsi *passer du grave au doux, du plaisant au sévère* ; et on l'a rappelée avec ceux qui l'avaient si bien secondées, et l'on peut dire enfin que chanteurs et compositeur ont pu savourer les douceurs du suffrage universel.

Henri Blanchard.

AUDITIONS MUSICALES.

Les rues du Mail et Rochechouart, où se fabriquent tant et de si excellents pianos, ont remplacé, de notre temps, la fameuse rue Quincampoix, où se formulaient, sous la Régence, les bons sur les trésors de Mississipi, créés par le banquier Law. C'est le même fanatisme. Chacun veut avoir un de ces précieux instruments, comme on courait après les bons du célèbre contrôleur de nos finances. Cette monomanie est moins dangereuse que celle du siècle dernier; car il ne vous restait rien dans les mains ni rien dans les poches de ces bons si courus, au lieu qu'il vous reste toujours quelque chose dans les doigts des évolutions que vous leur faites faire sur le clavier de ces bons et beaux instruments. Il est permis de faire ces réflexions en songeant aux innombrables pianistes qui surgissent de tous côtés et de tous les pays, et s'élancent sur l'estrade de la publicité, qui n'est pas toujours celle de la célébrité. Mlle Delphine Barraud a reparu sur cette estrade dont elle avait disparu pendant quelque temps. Mlle Delphine Barraud est une jolie et belle pianiste. Nous disons jolie par la figure et belle par le talent ; elle dit avec une égale habileté la musique des grands maîtres et la musique moderne. Nous l'avons entendue il y a quelques jours chez M. Erard, et son style, son exécution, nous ont paru aussi purs, aussi classiques que chaleureux et brillants. L'excellent sextuor de Kalkbrenner, de charmantes études de Mme Farrenc, la grande sonate à quatre mains, dite avec cette dernière, et un morceau de Thalberg, ont offert à Mlle Barraud l'occasion de prouver qu'elle est on ne peut plus apte à bien dire la musique de ces styles divers. Mlle Arthémise Duval, qui a fait de brillants débuts à l'Opéra-Comique, et est revenue récemment d'un voyage transatlantique, a dit là deux cavatines de Rossini en cantatrice habile, et M. Lamazou, le ténor méridional, a chanté avec le succès accoutumé ses charmantes mélodies béarnaises.

—Les demoiselles Dannhauser ont donné une matinée musicale dans les salons de M. Pleyel. Une seule des deux sœurs, Mlle Sarah, a chanté dans cette séance. Cette jeune cantatrice, élève de Mme Damoreau, aime à dire la musique dramatique, énergique, qui contraste un peu trop peut-être avec la gentillesse de son physique, ce qui ne l'a pas empêchée de dire avec âme et une bonne expression scénique le duo final de la *Favorite* et le grand air de *Charles VI*, ce qui ne l'a pas empêchée non plus d'interpréter, ainsi que Mme Lefébure-Wély, quelques-unes de ces charmantes petites banalités mélodiques qu'on appelle romances et chansonnettes. M. Depassio, qui est engagé à l'Opéra, possède une belle voix de basse; il a chanté l'évocation des nonnes de *Robert-le-Diable*, de manière à se faire généralement applaudir pour la franche et belle sonorité de sa voix et aussi pour la façon de conduire cette voix. M. Verroust a fait entendre une fantaisie arrangée par lui sur des motifs du *Val d'Andorre*, solo par lequel il a donné une nouvelle preuve que personne ne joue du hautbois avec autant de grâce et de suavité que lui.

—Mlle Krinitz, qui s'était chargée de représenter le piano dans cette séance, — car quel est le concert qui peut se passer de pianiste? — Mlle Krinitz a dit avec la finesse de toucher, la légèreté qui caractérise son jeu, ce délicieux badinage de Heller qu'on appelle la *Truite*, de Schubert, et puis un morceau classique d'un des grands maîtres de piano.

— M. Max-Mayer est un de ces bons violonistes qui savent briller sur leur instrument par le solo, mais surtout par la bonne exécution de la musique d'ensemble. Cet artiste consciencieux a donné, aussi chez Pleyel, un concert qui avait attiré un auditoire nombreux et distingué qui a constamment applaudi son double talent de musicien excellent dans la musique de chambre, ainsi que dans la brillante fantaisie des salles de concert. H. B.

L'Assemblée nationale a discuté cette semaine le budget des théâtres et des arts; ses résolutions ont été dignes des représentants d'une nation telle que la France. Le crédit de 1,262,000 fr. demandé par le ministre a été obtenu.

Nous avons à enregistrer quelques belles paroles prononcées par M. Victor Hugo, à propos d'une réduction de 7,700 fr. que la commission voulait faire peser sur les 137,000 fr. de secours et indemnités réservés aux artistes, auteurs dramatiques, compositeurs ou à leurs veuves. L'illustre poëte a saisi l'occasion de mettre en lumière la haute et noble utilité des associations chargées de distribuer une partie de ces secours à des hommes dont elles connaissent à fond le mérite et les besoins.

« J'insiste, a dit l'orateur, et j'affirme que ces associations, dont plusieurs sont déjà anciennes, ont rendu et rendent tous les jours d'immenses services. Elles embrassent la famille presque entière des artistes et des écrivains ; elles ont des caisses de secours qui nourrissent des veuves, des vieillards et des orphelins ; elles connaissent toutes les misères, toutes les souffrances, toutes les pudeurs ; elles font pénétrer les bienfaits plus avant que ne peut le faire le gouvernement ; elles peuvent faire accepter fraternellement des aumônes très-modiques que l'État ne pourrait pas offrir décemment, c'est-à-dire qu'elles peuvent faire beaucoup plus de bien avec moins d'argent.

» En outre, elles peuvent justifier de l'emploi des sommes qui leur sont confiées, par des pièces comptables d'une régularité parfaite. Rien n'est donc meilleur rien n'est plus utile pour atteindre le but que vous vous proposez en votant un fonds de secours aux artistes, rien n'est plus utile qu'une allocation directe aux caisses de ces associations. L'honorable M. Senard, sur l'avis du comité de l'intérieur, l'a fait, et j'en loue hautement son administration, qui, d'ailleurs, et j'ajouterai avec plaisir cet éloge, s'est toujours montrée très-sympathique pour les arts et pour les artistes.

» Avant lui, car je tiens à rappeler les précédents et à vous montrer l'extrême régularité de ce que je propose, ou, pour mieux dire, de ce que j'ai l'honneur de conseiller au ministère; avant lui, la même initiative avait été prise par l'honorable M. de Salvandy.

» Je crois qu'il serait très-utile de suivre l'exemple excellent donné par ces deux ministres; je recommande cet exemple à M. le ministre de l'intérieur et à M. le ministre de l'instruction publique, chacun en ce qui les concerne ; sous

le bénéfice de ces observations, je crois pouvoir prier l'Assemblée de vouloir bien voter la totalité du crédit. »

L'orateur ajoute que les besoins des artistes n'ont jamais été plus exigents, et il cite comme preuve à l'appui de son assertion la déplorable fin d'Antonin Moine, « ce grand artiste, qui a trouvé plus facile de renoncer à la vie que de lutter contre la misère. »

Cet éloquent plaidoyer ne pouvait manquer d'obtenir gain de cause; les artistes ne l'oublieront pas.

CORRESPONDANCES.

Marseille, 1er avril.

Concert annuel au profit de l'association des artistes-musiciens.

Malgré les circonstances peu favorables au milieu desquelles nous vivons, ce concert s'est élevé aux proportions d'une véritable solennité. Tout ce que Marseille compte de haut placé dans l'administration et dans la société s'était rendu au généreux appel des artistes, avec un empressement sympathique des plus flatteurs.

Le programme se composait de la symphonie pastorale de Beethoven, d'un chœur religieux de Donizetti, chanté par les membres de la Société Trotebas, de l'ouverture d'*Oberon*, d'un air du *Comte Ory*, chanté par Mme Didot, de la Polonaise de *Jérusalem*, chantée par Mlle Heinefetter, d'un scherzo fantastique sur le *Carnaval de Venise*, composé et exécuté par M. Ferraris, d'un duo d'*Othello*, chanté par MM. Mathieu et Martin, de la marche des Pèlerins d'*Harold*, symphonie de Berlioz, de la Polonaise des *Martyrs*, chantée par Mme Didot, et d'un chœur de Boisselot.

Tous les artistes qui concouraient à cette belle et bonne œuvre en ont reçu le prix en bravos chaleureux; Mlle Heinefetter, Mme Didot, MM. Mathieu et Martin, M. Ferraris, pianiste distingué, ont tour à tour charmé l'auditoire, qui leur en a donné des preuves non équivoques. Les membres de la Société Trotebas, qu'on est certain de rencontrer toutes les fois qu'il s'agit de concourir à une œuvre utile, ont chanté les deux chœurs avec une pureté artistique et un ensemble admirables; l'orchestre, dirigé par M. Ferdinand Vandeu-Heuvel, a exécuté avec précision et un art infini la sublime et mélodieuse *symphonie pastorale* de Beethoven, ainsi que l'ouverture de Weber.

Ce concert versera une somme importante dans la caisse de secours et pensions de l'association des artistes-musiciens. Si toutes les grandes villes de France imitaient l'exemple que leur donne Marseille, cette association, qui a fait déjà tant de bien, et dont les progrès s'accroissent de jour en jour, atteindrait bientôt le but marqué par son courageux et infatigable fondateur.

Lille, 28 mars 1849.

Dimanche a eu lieu la dernière des matinées musicales organisées par M. F. Lavainne, et consacrées à la musique de chambre. Lille est, comme on sait, l'une des villes de France où le goût de l'art musical est le plus répandu. Plusieurs personnes tiennent à avoir dans leurs soirées des quatuors à l'exécution desquels concourent d'excellents artistes et des amateurs de premier ordre. Mais ces œuvres ne sont entendues là que d'un petit nombre d'invités; d'ailleurs, étudiées à la hâte, souvent même jouées à vue, elles n'ont pas cette indispensable perfection qui ne peut résulter que de fréquentes et patientes répétitions. C'est à ce défaut que M. Lavainne a voulu remédier. Il a organisé, à l'exemple de celles qui se tiennent à Paris, des matinées où les artistes les plus expérimentés dans ce genre rendent, jusque dans leurs moindres nuances, les compositions des grands maîtres. M. Hervyn, premier violon d'un talent plein de délicatesse et de vrai sentiment; M. P. Delaunoy, second violon qu'il serait impossible de remplacer aussi heureusement dans cet emploi; M. Santay, alto d'un style sévère et élevé; enfin, M. Baumann, violoncelle d'un mérite apprécié jusqu'à Paris, profond harmoniste et professeur surtout remarquable par une connaissance approfondie et une intelligence supérieure des œuvres sérieuses : tels étaient les principaux éléments de ces réunions. Mme Français est venue, dans quelques morceaux qui exigeaient le concours du piano, apporter le tribut d'un talent qui étonne par l'éclat réuni à la simplicité, et par une extrême perfection. Nous ne parlerons pas de quelques autres artistes qui sont venus compléter ces matinées; il faut seulement dire quelques mots des orphéonistes lillois pour révéler à Paris l'existence de cette société de chœurs sans accompagnement, qui est arrivée, en quelques mois d'études, à exécuter avec un ensemble irréprochable et une verve remarquable les ouvrages les plus difficiles.

On a entendu, dans ces matinées, le quatuor en *ut* n° 77 d'Haydn, la grande sonate pour piano et violoncelle de Beethoven (Mlle Marlière, qui a tenu le piano, s'y est fait vivement applaudir;) le quatrième et le cinquième quatuor du même auteur, le quatuor n° 7 de Mozart, et un grand quintette de Spohr pour piano, flûte, clarinette, cor et basson. Toutes ces œuvres sont trop connues pour qu'il ne soit pas superflu d'en énumérer les mérites.

Nous nous bornerons donc à rendre compte de quelques ouvrages écrits par des compositeurs de Lille. M. Steinkuhler, professeur estimé, a fait exécuter des fragments d'un trio pour piano, violon et violoncelle, qui indique une profonde et complète connaissance de la composition et un esprit très-varié.

M. F. Lavainne a fait entendre deux morceaux de sa composition : le premier, quatuor pour piano, alto, violon et violoncelle, se fait remarquer par une grande distinction et par une nouveauté frappante. L'andante présente un chant de violon soutenu sur le piano par des batteries chromatiques d'un caractère triste et rêveur, qui ne ressemble en rien à ce qui a été tenté jusqu'à présent dans le quatuor. Le second morceau, quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse, est d'une couleur tout opposée. Il est d'une contexture facile à saisir, et de ce brillant qui frappe les esprits distraits. On a applaudi surtout un adagio très-dramatique, et un rondo plein de vivacité et d'éclat; ces deux ouvrages suffiraient pour faire la réputation de leur auteur, si elle n'était faite déjà depuis longtemps.

L'institution des matinées musicales est acquise désormais à Lille. Déjà les mêmes artistes se sont réunis en association pour exploiter ce genre l'année prochaine. Des sympathies aussi nombreuses qu'éclairées les encourageront à persévérer. A. D.

Londres, 1er avril.

La petite saison avant Pâques est terminée, et les deux théâtres italiens resteront fermés jusqu'au mardi 10 avril. Les deux entreprises ont commencé le même soir (jeudi 15 mars).

Au théâtre de Sa Majesté, on a donné trois fois *Cenerentola* pour Mlle Alboni, deux fois *Ernani* de Verdi pour les débuts de Mme Julian van Gelder et M. Bordas, et une fois *I due Foscari*.

Au Théâtre-Royal-Italien (*Royal italian Opera, Covent-Garden*), on a donné six fois *la Muette de Portici* d'Auber, appelée ici *Masaniello*. La victoire artistique et financière appartient complétement à Covent-Garden. Les recettes des six représentations consécutives de *Masaniello* ont été prodigieuses. La reine et le prince Albert y ont assisté deux fois depuis l'ouverture jusqu'à la dernière note. Jamais on n'avait remarqué une affluence si considérable du corps diplomatique et de la noblesse. Mario s'est surpassé dans cet ouvrage non seulement comme chanteur, mais comme tragédien. La barcarolle, au deuxième acte, est bissée chaque soir, et l'air du sommeil et la scène de la folie font *furore*. L'admiration que Mario provoque dans *Masaniello* est une suite de son triomphe dans le rôle de *Raoul*, des *Huguenots*. Depuis ce moment, entraîné peut-être par l'exemple de Mme Viardot, Mario a commencé, on peut l'affirmer, une nouvelle carrière. Avec sa voix si pure, si suave et fraîche, et sa méthode si parfaite, il a développé une énergie frappante et une finesse de jeu tout à fait spirituelle. Le succès de Massol dans le rôle de *Pietro* a été aussi complet. Le duo du second acte, entre lui et Mario, excite toujours des transports dans la salle, et les deux artistes sont obligés de le répéter. Massol, dans la barcarolle du 5e acte, est aussi beaucoup applaudi; Pauline Leroux, (*Fenella*), a secondé les chanteurs avec une éloquence et une verve qui lui valent des bravos répétés. Mme Dorus-Gras, comprenant que les intercalations ne plaisent pas à nos amateurs, a renoncé de bonne grâce à l'air de Burgmuller qu'elle avait introduit à la première représentation, et le public, qui lui en sait gré, applaudit beaucoup son air d'entrée et *l'andante* du 4e acte qu'elle chante parfaitement. L'ouverture et la fameuse prière dans la scène de marché sont toujours bissées.

La mise en scène de *Masaniello* est magnifique. Outre les 94 chanteurs choristes, il y a dans l'insurrection presque 400 personnes sur la scène, et l'action est rendue avec une animation qui tient de la réalité. Les danses, *guaracha*, *bolero* et *tarentelle*, sont bien exécutées par Mlles Wuthier, Louise Taglioni, Alexandre et un corps de ballet nombreux. MM. Grieve et Telbin ont peint des décors magnifiques, et la pièce est montée avec un grand luxe.

La direction du théâtre de Sa Majesté, comptant peut-être que Jenny Lind changerait sa résolution de quitter la scène, n'a pas pu faire autrement sans doute que de produire des ouvrages usés et qui n'ont jamais été productifs à Londres. Mme Julian von Gelder, ou signora Giuliani, comme elle est appelée ici, a été bien accueillie. Bordas a été moins heureux dans son début. Coletti et Belletti ont obtenu un beau succès artistique dans les rôles de *Carlos* et *Silva*. Après Pâques, Mlle Parodi, élève de Mme Pasta, fera son début dans *Norma* ou *Sémiramide*. Le 12 avril, Jenny Lind chantera au premier des six concerts pour lesquels elle est engagée au théâtre de Sa Majesté; le 3 avril, elle chante à Exeter Hall, dans la Création de Haydn, pour le bénéfice de quelques institutions charitables.

Mlle Catherine Hayes fera son début à Covent-Garden, mardi 10 avril, dans le rôle de Linda, et Mlle Méric débutera le même jour dans le rôle de *Pierrotto*; Salvi et Tamburini chanteront dans le même ouvrage pour la première fois de cette saison.

Robert-le-Diable est en répétition et sera représenté après *Linda* avec une mise en scène superbe. Le début de la signora Angri aura lieu ou dans *Cenerentola* ou dans *Arsace* de *Sémiramide*.

L'intérêt excité à Londres par l'annonce des représentations du *Prophète* est immense; il y aura une foule d'amateurs qui partiront d'ici pour entendre l'ouvrage nouveau de Meyerbeer. *Les Huguenots* seront donnés à Covent Garden dans le mois de mai; c'est Grisi qui jouera le rôle de *Valentine* pour la première fois; Mme Dorus-Gras fera *Marguerite de Valois*, et Mario, Massol, Tagliafico, Marini et Mlle Angri rempliront les autres rôles.

Ce 5 avril.

Les deux troupes des théâtres italiens sont à peu près au grand complet. Lablache et Bartolini sont arrivés de Paris, et Calzolari de Bruxelles, pour le théâtre de Sa Majesté; Mme Ronconi et Ronconi sont arrivés de Paris, Salvi de Moscou, et Marini et Polonini de la Havane, pour le théâtre-royal italien de Covent-Garden. M. Lumley attend encore Mme Frezzolini et Mlle Gazzaniga, et M. Delafield attend Mlle Steffanoni, restée malade à la Havane où, avec Marini, elle a fait une saison brillante. Remarquez avec quelle certitude les longs voyages se font par les bateaux à vapeur et les chemins de

fer. Marini, parti de Londres après la saison dernière, arrive à la Havane le 9 octobre ; le 15 de ce mois, il débute dans le rôle de Silva *d'Ernani*, et il termine sa saison le 22 février après avoir joué les rôles de *Marino Faliero*, de Donizetti ; de Dulcumara, dans *l'Elisir d'amore;* de Nabucco, Gurgio, dans *I Puritani* ; de Basilio, dans *il Barbiere ;* de podestat dans *la Gazza ladra;* de Croveso, dans *Norma* et *d'Attila*. Parti de la Havane le 8 mars, pour Charlestown, le 21 mars, il s'embarque à Boston sur le vaisseau à vapeur anglais *l'America,* et le 3 avril, il arrive à Londres.

Mardi prochain, les deux théâtres seront rouverts. Au théâtre de Sa Majesté, on commence par *Norma*, jouée par une élève de Pasta, Mlle Parodi, Mme Giuliani (Julian van Gelder) fera *Adalgisa;* Gardoni *Pollio*, et Lablache *Oroveso*. A Covent-Garden, on donne *Linda* pour la première fois ; *Linda* pour le début de Mlle Catherine Hayes ; *Pierrotto* pour le début de Mlle Méric ; *le Vicomte*, par Silvi ; *Antonio*, Tamburini ; *il prefetto*, Polonini, et *le marquis*, Tagliafico. La signora Angri fera son début le 17 avril dans *Cenerentola*. Le 21 avril, Grisi paraîtra dans *Sémiramide ;* elle jouera bientôt *Valentine* des *Huguenots*. Jenny Lind commence ses six concerts au théâtre de Sa Majesté jeudi prochain. Elle a chanté mardi à Exeter Hall, dans *la Création* de Haydn, avec beaucoup de succès ; la reine et le prince Albert ont assisté à ce concert, dont le produit est consacré aux institutions charitables pour les artistes. G.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, au théâtre de la Nation, *la Xacarilla*, suivie de *Nisida* et d'un tableau du *Diable à Quatre*, pour la dernière représentation de Mlle Maria. Cette charmante danseuse, mariée depuis un an à M. d'Henneville, se retire décidément du théâtre.

*** Huit jours sont encore nécessaires aux répétitions du *Prophète;* mais tout annonce que ce grand ouvrage sera représenté le lundi, 16 de ce mois, et que l'attente éveillée par cette solennité extraordinaire sera complétement satisfaite Sans parler de l'ouvrage, que le nom de ses auteurs recommande mieux que tout éloge, on peut dire que les interprètes ne lui feront pas défaut. Maintenant il n'est pas douteux que la voix de Roger ne se prête merveilleusement aux dimensions de la salle de l'Opéra, et d'ailleurs son talent de comédien le destinait plus que tout autre à un rôle qui exige un chanteur et un acteur consommé. Mme Castellan, qui vient de faire en même temps le service de deux théâtres, ne réussit pas moins dans le beau rôle qu'elle remplit aussi avec un talent double. Quant à Mme Pauline Viardot, elle est tout simplement sublime, et le rôle de la mère du *Prophète* sera pour elle une de ces créations qui laissent de profonds souvenirs dans l'histoire des artistes et des théâtres.

*** En parlant des artistes qui se signalent déjà dans les répétitions du *Prophète*, il est juste d'accorder une large mention à l'orchestre. Le compositeur lui même ne tarit pas en éloges sur le zèle et le talent de cette admirable réunion d'artistes qui ont tous leur mérite individuel, non plus que sur la rare habileté avec laquelle M. Girard les dirige constamment.

*** Ce n'était pas une petite affaire pour une débutante, quel que fût d'ailleurs son talent, que de succéder immédiatement à Mlle Darcier dans un rôle tel que celui de Rose de Mai, du *Val d'Andorre*. Mlle Adrienne Wolff a tenté l'entreprise et en est sortie avec un grand bonheur. Tout le monde doit lui savoir gré d'avoir reproduit aussi fidèlement que possible les intentions, les effets de sa devancière, d'autant que cette imitation n'avait rien de servile, et ressemblait à une création. Nous connaissions Mlle Adrienne Wolf pour une charmante et spirituelle comédienne ; dans le *Val d'Andorre* elle a fait preuve d'une sensibilité réelle. La critique n'aurait rien à dire, si elle parvenait à modérer les vibrations excessives de sa voix. Avec la nouvelle Rose de Mai, le *Val d'Andorre* a repris le cours de son succès immense et de plus en plus populaire.

*** Ce soir Prudent fera entendre pour la seconde fois son concerto-symphonie, dans le deuxième concert spirituel, qui aura lieu au Conservatoire, à 8 heures.

*** Aujourd'hui dimanche, 8 avril, aura lieu à Berlin la première représentation du *Val d'Andorre*, dont la traduction vraiment remarquable est due à M. Rellstab. La direction du théâtre a monté l'ouvrage avec le plus grand soin.

*** Voici le magnifique programme que la Société des concerts du Conservatoire offrira dimanche prochain à ses abonnés : 1° Symphonie en *la* de Beethoven ; 2° chœur sans accompagnement, du XVIe siècle ; 3° fragments de la *Damnation de Faust*, de Berlioz (le chœur des sylphes et la marche hongroise) ; 4° *Ave Maria* de Cherubini ; 5° fragments du second acte de *la Vestale* de Spontini.

*** C'est dans sa 8e et dernière séance du dimanche 22 avril que la Société des concerts fera entendre à ses abonnés la 3e symphonie de Mme Farrenc qui sera exécutée pour la première fois.

*** Mme Pleyel est à Paris depuis hier, samedi.

*** Osborne, l'excellent pianiste, et M. Chorley, rédacteur de l'*Atheneum*, viennent aussi d'arriver à Paris.

*** M. Van der Does, compositeur, dont le talent jouit d'une certaine célébrité en Hollande, sa patrie, vient d'être nommé chevalier du Lion d'Or néerlandais.

*** M. Grégoir, d'Anvers, auteur de la symphonie intitulée *le Déluge*, est en ce moment à Paris, et se propose d'y faire entendre quelques-unes de ses compositions.

*** Offenbach donnera un concert le 17 de ce mois, à huit heures du soir, dans la salle Ste-Cécile : il y jouera plusieurs de ses compositions nouvelles.

*** Après avoir donné chez eux plusieurs soirées charmantes, M. et Mme Boulanger-Kunzé se proposent de clore la saison par un magnifique concert, qui aura lieu lundi 9 avril, à huit heures et demie du soir dans la belle salle de Herz. Nos plus célèbres chanteurs et instrumentistes s'y feront entendre, et nous sommes certains que l'élite de la société parisienne et tous les étrangers de distinction s'y rendront.

*** M. Frédéric Brisson donnera un concert le 26 de ce mois, dans la salle Pleyel.

*** Le pianiste Schulhoff, qui n'a fait qu'un court séjour parmi nous, vient de partir pour Londres, où il est attendu. Nous regrettons qu'il ait quitté Paris sans y avoir donné un concert, et sans nous faire entendre quelques-unes de ses nouvelles compositions.

*** La Société de musique classique donnera sa cinquième matinée de musique de chambre, le lundi de Pâques 9 avril, à deux heures, salle Sax, rue St-Georges, n° 50. En voici le programme : 1° Quintette de Reicha, pour instruments à vent ; 2° quatuor en *si* bémol (n° 13) de Beethoven, pour instruments à cordes ; et 3° un noletto de M. Berlini, pour piano, instruments à cordes et à vent.

*** Mardi prochain, à 8 heures, M. Stamaty, l'excellent pianiste, donnera, chez M. Erard, rue du Mail, n. 13, une soirée musicale dans laquelle il fera entendre des œuvres de Beethoven, Bach, Mozart, Weber, et quelques fragments de sa composition. M. Géraldy chantera plusieurs morceaux classiques.

*** M. Gouvy, jeune artiste d'un grand talent, fera entendre, au 6e concert de l'*Union musicale*, une brillante symphonie de sa composition. La 2e partie de cette matinée offrira les noms de MM. Hermann-Léon, Blancou, de Mme Bosio, du Théâtre-Italien, dans le magnifique finale du *Moïse* de Rossini ; l'évocation des nonnes, de Meyerbeer, etc. La belle ouverture de Berlioz, *le Carnaval romain*, exécutée à grand orchestre, complétera cet intéressant concert, qui aura lieu le lundi de Pâques, 9 avril, à 2 heures, dans la salle Ste-Cécile, Chaussée-d'Antin, 49 *bis*.

*** La section *La Haye* de la Société des *Pays-Bas, pour l'encouragement de l'art musical*, a exécuté le 20 décembre 1848 le *Paulus* de *Mendelssohn*, et la section *Amsterdam*, le 21 décembre 1848, *le Lobgesang*, du même auteur, ainsi que la 1re messe de *Beethoven*. Le 31 janvier 1849, la section *Rotterdam* a réuni toutes les forces musicales de cette ville pour exécuter les *Saisons* de *Haydn* au profit des malheureux atteints par le choléra. Jamais, en ce pays, on n'a entendu les chœurs si bien dits. La direction de M. *Verhulst* a été un véritable triomphe. L'immense salle de la Société *Harmonie* n'a pu contenir tous ceux qui voulaient y entrer. Aussi, à la demande générale et réitérée, le même orchestre et les mêmes chœurs, au nombre de 300, ont répété cette fête le 14 mars dernier, avec la même affluence, et cela au profit des inondés de la Guéldre.

*** L'habile et savant organiste de Saint-Sulpice, M. Séjan, vient de mourir dans un âge peu avancé. C'était un musicien consommé. Il laisse après lui plusieurs élèves distingués, parmi lesquels on doit citer MM. Lefébure et Adolphe Adam, membre de l'Institut.

Chronique départementale.

*** *Nancy, 31 mars.* — La grande nouvelle du moment, c'est le *Val d'Andorre*, qui vient d'être représenté au bruit des bravos. Nous n'avons pas à analyser ce chef-d'œuvre de mélodie, plein de fraîcheur et d'élégance, de science et d'inspiration. Nous constatons seulement un beau succès que les prochaines représentations vont consolider.

*** *Caen.*—Mlle Méquillet donne ici des représentations, et continue ses brillants succès dans *la Juive*, *la Reine de Chypre* et *Charles VI*. L'attrait de son talent est tel, que la foule se porte chaque soir au théâtre, et que le directeur fait impunément de grandes économies sur la mise en scène. De Caen, Mlle Méquillet se rend au Havre.

*** *Arras*, 25 mars. — Le troisième concert de la Société philharmonique commençait par la belle ouverture de *Marguerite d'Anjou*, de Meyerbeer. La partie vocale en était confiée à M. Lefort et à Mme Lefebure-Wély, qui a chanté avec beaucoup de talent et de charme l'air des *Mousquetaires de la Reine*. M. Lefebure-Wély et M. Triébert ont mérité aussi d'unanimes bravos.

*** Pendant les vacances de Pâques, il y aura au Diorama affluence de grands et de petits visiteurs. C'est en effet un spectacle qui joint au mérite d'être tout-à-fait convenable pour les enfants, le charme d'un attrait égal pour tous les âges, et c'est en outre un plaisir devenu très-accessible à tout le monde depuis la création des *billets de famille*, dont la faveur est de jour en jour plus recherchée par le public. La vue de la Basilique de Saint-Paul, à Rome, et celle du canal de Honan à Canton (en Chine), avec sa ravissante fête des lanternes, sont deux chefs-d'œuvre d'illusion qui transportent réellement le spectateur dans ces lointains pays, et lui font faire en quelques instants le plus fantastique et le plus merveilleux voyage.

Gérant, ERNEST DESCHAMPS.

Pour paraître au 15 avril chez Mme LAUNER.

LA BERCEUSE. POUR PIANO PAR ALBERT SOWINSKI,

Prix : 5 fr.

(Ce morceau vient d'être exécuté par l'auteur, à ses concerts de Bordeaux, Périgueux, Niort, Poitiers, Tours et Orléans.)

PUBLICATIONS NOUVELLES POUR LE PIANO,

CHEZ BRANDUS ET Cie,

Éditeurs, 87, rue Richelieu.

STEPHEN HELLER.

Op. 63. **Capriccio**. . . . . 6 »

DU MÊME AUTEUR :

Op. 58. Rêveries. . . . . 6 »
Op. 59. Valse brillante. . . . . 6 »
Op. 60. Canzonetta. 7 50
Op. 61. Deuxième tarentelle. . . . . 9 »
Op. 62. Deux valses.
N° 1, dédiée à Mme Bénédict. . . . . 5 »
N° 2, dédiée à Mme Dolfus. . . . . 5 »

TROIS NOUVEAUX MORCEAUX DE J. BLUMENTHAL.

Op. 5. **Trois Mazurkas.** Prix : 6 fr.

Op. 6. **Deux Valses.** 1er cahier. Prix : 5 fr.

Op. 6. **Deux Valses.** 2e cahier. Prix : 5 fr.

DU MÊME AUTEUR :

Op. 1. **La Source**, caprice. . . . . 6 »
Op. 2. Deux Caprices : **le Rêve, la Brillante** . . . . . 5 »
Op. 3. Trois Mélodies : **le Calme, une Fleur, Valse styrienne**. . . . . 5 »
Op. 4. **Fête cosaque**, caprice. . . . . 6 »

C. V. ALKAN Aîné.

Premier recueil d'Impromptus. — Op. 32, n° 1.

Vaghezza, l'Amitié, Fantasietta alla moresca, la Foi. 7 50

Deuxième recueil d'Impromptus. — Op. 32, n° 2.

Trois airs à cinq temps et un air à sept temps. . . . . 6 »

Du même auteur :

Op. 26. Marche funèbre. . . 7 50
Op. 27. Marche triomphale. . 7 50

Souvenir des Concerts du Conservatoire.

PARTITIONS POUR PIANO.

N° 1. *I cieli immensi narrano*, 18e psaume de Marcello. 4 50
2. *Jamais dans ces beaux lieux*, de l'Armide, de Gluck. 4 50
3. *Chœur des Scythes*, de l'Iphigénie en Tauride, de Gluck. 4 50
4. *Andante de la 36e Symphonie*, de Haydn. . . 4 50
5. *La garde passe, il est minuit*, des Deux Avares, de Grétry. . . . 4 50
6. *Menuet de la Symphonie en mi bémol*, de Mozart. 4 50

Les six réunis, net. . . . 10 »

Op. 31. 25 Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs, pour piano ou orgue. 3 suites chaque. . . . . 9 »
Op. 33. Grande Sonate. . . . 15 »
Op. 34. Scherzo focoso. . . . 9 »
Op. 35. 12 Etudes dans tous les tons majeurs, en 2 suites, chaque. . 20 »

AIRS D'OPÉRAS,

Publiés par BRANDUS et Cie,

ARRANGÉS

POUR DEUX CORNETS :

Donizetti.	La Favorite.	en 2 suites, chaque.		7 50
Halévy.	Le Val d'Andorre.	id.	id. .	7 50
—	Les Mousquetaires de la Reine.	id.	id. .	7 50
—	La Juive	id.	id. .	7 50
—	L'Eclair.	id.	id. .	7 50
—	Charles VI	id.	id. .	9 »
—	La Reine de Chypre.	id.	id. .	7 50
—	Guido et Ginevra.	id.	id. .	7 50
—	Guitarrero	id.	id. .	7 50
Meyerbeer.	Les Huguenots.	id.	id. .	7 50
—	Robert-le-Diable.	id.	id. .	7 50

POUR UN CORNET :

Donizetti.	La Favorite.	6 »
Halévy.	Le Val d'Andorre.	7 50
—	Les Mousquetaires.	7 50
—	La Juive.	7 50
—	Charles VI.	7 50
—	La Reine de Chypre.	7 50
—	Guido et Ginevra.	7 50
—	Guitarrero.	6 »
Meyerbeer.	Les Huguenots.	7 50
—	Robert le Diable.	7 50

ŒUVRES DE FÉLIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY,

Publiées par BRANDUS et Cie,

ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU.

POUR PIANO :

Op. 19. Six romances sans paroles, 1er livre. 7 50
Op. 30. — — — — 2e — 7 50
Op. 38. — — — — 3e — 7 50
Op. 62. — — — — 5e — 7 50
Op. 67. — — — — 6e — 7 50
Op. 5. Caprice. 7 50
Op. 7. Sept morceaux caractéristiques. 7 50
Op. 22. Capriccio brillant. 7 50
Op. 33. Trois caprices, en 3 livres, chaque. . . . . 5 »
Op. 35. Six préludes et fugues. . . . . 12 »
Op. 72. Souvenirs d'enfance, six petits morceaux. 7 50
Caprice. . . . . 6 »
Presto scherzando. . . . . 6 »
Op. 56. 3e symphonie, arrangée pour *piano à quatre mains*. . . 48 »
Op. 65. Six sonates pour l'*orgue* ou *piano à trois mains*, en 6 livres. Chaque. 7 50

MUSIQUE CONCERTANTE DE PIANO :

Op. 1. Quatuor pour piano, violon, alto et basse. . . . . 15 »
Op. 2. — — — — — — . . . . . 15 »
Op. 19. 1er livre des six romances sans paroles, pour piano et violoncelle. . . . . 9 »
Op. 30. 2e livre des six romances sans paroles, pour piano et violoncelle. . . . . 9 »
Op. 45. Sonate pour piano et violoncelle, ou piano et violon. . . . 15 »
Op. 58. Duo pour piano et violoncelle. . . . . 15 »
Op. 66. 2e grand trio, pour piano, violon et violoncelle. . . . . 20 »

CHANT ET PIANO :

PAULUS (la Conversion de saint Paul), oratorio, paroles françaises de Maurice Bourges. Partition pour piano et chant, in-8°, net. . 8 »

Six Mélodies choisies, pour chant et piano, paroles françaises de Maurice Bourges.

N° 1. La Vallée d'amour.
N° 2. Le Pâtre catalan.
N° 3. Rêvez toujours.
N° 4. La Chasse aérienne.
N° 5. Douce brise.
N° 6. Le Mois de mai.

Réunies, net : 10 fr. — Séparées, chaque. . . . 3 »

A GRAND ORCHESTRE :

Ouverture d'Un Songe d'une Nuit d'été. . . . . 15 »

Les ***Œuvres de Mendelssohn***, qui faisaient partie du Fonds de musique de MM. Benacci et Peschier à Lyon, sont également à présent la propriété de MM. BRANDUS et Ce.

Chez TROUPENAS et Cie, 40, rue Vivienne.

TROIS POLKAS NOUVELLES LA CALIFORNIENNE—CÉCILE—ROSINE

PAR CHARLES JOHN.

Du même auteur : *HELÈNE*, Redowa.

ŒUVRES CHOISIES DE M. DE LAMARTINE.

M. de Lamartine, redescendu libre des affaires publiques et pouvant se livrer maintenant aux soins de ses affaires privées, se fait sans hésiter et dans l'intérêt d'autrui, publicateur de ses propres Œuvres. Il s'adresse au public, non comme écrivain, mais comme éditeur de ces livres. Reconnaître cette loi du travail qui domine notre époque et s'y soumettre en pleine publicité, c'est l'honorer encore; aussi notre sympathie et celle de tous les amis des lettres sont elles acquises à cette courageuse entreprise, et nous la recommandons vivement à nos amis et à nos abonnés.

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE DE 1849. **MANUEL DE L'EXPOSANT,** PAR M. JULIEN LEMER

Ce petit volume contient un précis historique très-curieux de toutes les expositions industrielles qui ont eu lieu en France depuis 1797 jusqu'à nos jours, et une foule de renseignements, officiels et autres, qui sont de nature à intéresser vivement toutes les personnes qui s'occupent de commerce, d'industrie, d'agriculture et d'économie politique. — Prix : UN FRANC.

Se vend à Paris, chez FURNE et PERROTIN, éditeurs, boulevard Montmartre, 22; et chez tous les Libraires de France et de l'étranger.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 15. 15 Avril 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De l'Opéra en Europe (suite), par **Léon Kreutzer.** — Société des concerts, Vendredi-Saint et dimanche de Pâques, par **H. Berlioz.** — Auditions musicales, par **H. Blanchard.** — Concert dans un salon, par **Léon Kreutzer.** — Nécrologie, Louis Séjan, par **Maurice Bourges.** — Correspondance particulière, Berlin. — Nouvelles et annonces.

DE L'OPÉRA EN EUROPE*.

CHAPITRE IX.

De la musique dramatique en Italie au XVIIIe siècle. — Compositeurs célèbres.

Si l'abondance, dans les arts, est un indice de perfection, l'Italie musicale du XVIIIe siècle, l'âge d'or de la musique, suivant Arteaga, a le droit d'être fière. Des centaines d'opéras surgirent alors sur toutes les scènes de l'Italie, mais, la plupart, pour ne durer que l'espace d'une soirée. Les compositeurs couraient toujours les grands chemins, de Rome à Naples, de Venise à Milan, écrivant un opéra par saison. Ils ressemblaient à ces rosiers qui produisent des fleurs quatre fois l'an, un peu aux dépens de la beauté de leurs roses. Cette précipitation nuisit à l'ensemble de leurs ouvrages. Il n'en est pas moins vrai que cette époque, en ce qui concerne l'art musical, fut féconde en perfectionnements de toutes sortes. Sans doute, dans les œuvres de Jomelli, de Cimarosa, de Paisiello, de Pergolese, se trahissent bien des faiblesses, bien des signes de négligence; mais, si l'on a la patience des chercheurs d'or, on y rencontre quelquefois parmi le gravier assez de métal pur pour se dédommager amplement de tant de soins et de recherches. Si j'avais l'honneur insigne d'être l'un des fondateurs d'une institution musicale quelconque, au lieu de chanter toujours à mon public les mêmes airs, j'irais un peu consulter ces vieilles partitions. Je vous assure que l'on découvre parfois de riches filons à notre bibliothèque du Conservatoire; mais où sont les mineurs? On nous dit, à la vérité, que cette indifférence va cesser. En ce cas, je n'ai plus qu'à m'écrier : *à tout péché miséricorde,* si long qu'ait été l'endurcissement du pécheur.

L'époque dont je m'occupe ici est l'une des plus intéressantes dans l'histoire de l'art. On suit avec une avide attention ce travail de perfectionnement, d'abord presque insensible à l'esprit, à cause de la lenteur de sa marche, mais que bientôt une course plus rapide nous permet de mieux apprécier. Ici, c'est une harmonie heureuse qui vient créer un effet inattendu et ouvrir des perspectives nouvelles; là, c'est un rhythme pittoresque dont on ne connaissait pas d'exemple. Plus loin, on voit un modeste instrument à vent s'insinuer pour la première fois dans l'œuvre du compositeur, et tenter avec le violon hautain une conversation timide; bientôt ses compagnons ou de bois ou de cuivre, viennent un à un le rejoindre, s'empressant à l'envi d'élever la voix et d'apporter leurs ressources à cet organe nouveau, multiple, formidable, imparfait dans ses commencements, merveilleux aujourd'hui, à cet organe, roi dans son domaine, comme l'orgue l'est dans le sien, l'orchestre!

En quittant une terre aride, à peine recouverte d'une maigre végétation, c'est un grand plaisir de pénétrer dans un beau jardin arrosé d'eaux vives et planté de jeunes arbres. Asseyons-nous à leur ombre, et permets-moi, lecteur, si la musique a le don de toucher ton âme, de désigner à ta reconnaissance le nom de ces laborieux jardiniers (dépassés depuis) qui, les premiers, ont défriché cette terre inculte, ont planté ces arbres, ont fait jaillir ces sources abondantes... Mais je m'aperçois qu'il est bon de quitter la métaphore, et que c'est commencer avec bien de l'emphase un chapitre consacré à quelques aperçus biographiques.

De tous les compositeurs italiens de son temps, Scarlatti est peut-être celui dont l'influence sur les progrès de l'art a été la plus marquée. Il sut perfectionner également la science harmonique et l'instrumentation (mot qui apparaît ici pour la première fois). Sa fécondité était inépuisable et, heureusement pour lui, à cette fécondité se joignait l'imagination. Bien que nous l'ayons déjà vu débuter en 1680, par un opéra joué devant la reine Christine, ce compositeur, par ses principales œuvres, appartient réellement au XVIIIe siècle. *Tigrane,* l'un de ses chefs-d'œuvre, fut écrit en 1715. *Il Figlio delle Selve* (1) renferme des beautés de l'ordre le plus élevé. On verra, par un fragment de cet opéra, combien le style de Scarlatti l'emportait en élégance et en suavité sur le style de ses contemporains. Des pages de ce vieux livre, une lueur douce semble sortir; on dirait une pâle aurore du génie de Mozart.

Les perfectionnements introduits dans la musique dramatique par Scarlatti, Marcello les appliqua à la musique sacrée. Ses psaumes sont des chefs-d'œuvre appréciés de tous les gens de goût. Le petit nombre de ses opéras et une spirituelle satire, *Il Teatro alla moda*, dont j'ai déjà parlé, ne nous donnent pas une haute idée des succès que Marcello obtint au théâtre.

Jomelli, héritier du génie de Scarlatti, n'eut pas, à beaucoup près, une destinée aussi heureuse. Ses premières œuvres, il est vrai, furent très-goûtées du public italien; mais, pendant son séjour en Allemagne, une modification, toute en faveur de son talent, s'étant fait sentir dans sa manière, à son retour en Italie, et précisément en raison de la beauté de ses œuvres, il ne rencontra qu'indifférence et dédain. Voici l'opinion que l'on avait alors de cet grand homme : Burney de-

* Voir les numéros 5, 6, 7, 8, 9 et 12 de ce journal.

(1) Nous joignons à ce numéro des fragments de l'oratorio d'*Abramo* et de l'opera *il Figlio delle Selve.*

maudait à un Napolitain comment il trouvait la musique d'un certain opéra de Jomelli : *E scelerata, signor*, répondit-il.

En revanche, Mattei, savant partisan du maître italien, s'exprimait ainsi : « J'ajouterai, dit-il, que je suis un zélé admirateur de Jomelli, et que sa mort me paraît inutile pour porter témoignage de son génie; je suis en même temps l'ennemi du pédantisme, de l'injustice et de l'esprit de parti; il me déplaît d'entendre certains jeunes gens s'écrier que Jomelli est un barbare, et qu'il n'y a d'autre grand homme que Piccinni. Qui, Piccinni? dit un Jomelliste; il peut composer des farces et des chants pour la rue. Que signifie cette discussion? dit un autre; Cafaro est le seul contrapuntiste aujourd'hui vivant. Quelle sotte injustice de ne pouvoir applaudir au génie de Cafaro, sans ajouter que Piccinni est un ignorant, et de ne savoir louer Jomelli sans dénigrer à la fois Cafaro et Piccinni. De telles querelles de partisans étourdis ou malveillants doivent être odieuses aux compositeurs eux-mêmes, qui, bien que par des voies différentes, sont arrivés à cette grande réputation que l'Europe entière s'accorde à leur reconnaître. »

Je sais bien que l'espèce des génies incompris tend à s'éteindre de jour en jour; je sais que *cette profession* a perdu beaucoup de son prestige, depuis qu'elle a recueilli tous les aventuriers de la littérature et des arts; que nous avons été trop de fois trompés pour ne pas être défiants; je sais enfin que le public, arbitre souverain, a toujours raison, comme la justice, même lorsqu'elle décide les causes sans les entendre. Je n'en suis pas moins profondément touché de pitié, lorsque je vois un jeune et véritable talent flétri par l'indifférence des hommes, ou un vieillard illustre survivant à sa propre gloire. Il est vrai que Jomelli n'y survécut pas longtemps. En peu de mois la douleur le mit au tombeau. Permettez-moi donc de rouvrir pour lui mon martyrologe, inauguré déjà par le nom du pauvre Cambert. Jomelli eut sera l'un des noms les plus glorieux; mais quelle foule lui servira d'escorte! Compositeurs, virtuoses, cantatrices, que de noms à inscrire, qui, de leurs milliers de lettres, couvriraient de la base au sommet la colonne de Juillet, que dis-je? une pyramide d'Egypte. Laissez-moi descendre de ces hauteurs et vous dire, avant d'aller plus loin, que si personne n'allait aux opéras de Jomelli, tout le monde s'empressa d'assister à ses funérailles.

A côté de Jomelli on peut citer des noms également célèbres. Celui de Pergolese est dans toutes les mémoires. Son *Stabat* est certainement son chef-d'œuvre. *La Servante maîtresse,* représentée à Paris en 1754, lorsqu'une troupe italienne vint s'y établir, révéla pour la première fois aux Français le nouveau style italien. Ce charmant opéra obtint un succès prodigieux. La destinée de ce compositeur servit merveilleusement les intérêts de sa gloire : Pergolese mourut à trente-deux ans. Le public n'aime pas que ses amis vivent trop longtemps.

De longues rivalités signalent la carrière de Paisiello, de Guglielmi et de Cimarosa, dont les ouvrages, ainsi que ceux de Piccinni, de Sacchini et de Salieri étaient joués sur tous les théâtres de l'Italie à la fin du siècle. Paisiello a composé plus de cent opéras; Cimarosa, à peu près autant; Guglielmi, quatre-vingts *seulement*. Si l'on ne savait combien la jalousie est ingénieuse, il serait difficile de comprendre comment ces compositeurs, et notamment Paisiello, au milieu de travaux si nombreux, trouvaient le temps d'organiser de formidables cabales, et pouvaient suffire aux mauvais tours que, réciproquement, ils ne cessaient de se jouer.

Le XVIIIe siècle tout entier fut, du reste, pour l'art musical une époque de troubles et de luttes. La musique venait de faire un grand pas. Ce n'était plus la chrysalide informe qui avait dormi pendant des siècles. Papillon délivré, elle essayait pour la première fois ses ailes timides. Malheureusement pour leur propre repos, les compositeurs n'eurent pas plutôt la conscience de leurs forces, des perfectionnements par eux introduits dans l'art, qu'ils employèrent toute leur habileté, d'abord à dénigrer leurs prédécesseurs, et ensuite à attaquer même leurs contemporains. Le théâtre devint une arène où nous les voyons, poussés quelquefois par une noble émulation, quelquefois aussi par l'esprit d'intrigue, se disputer la palme, s'emparer du pouvoir, pour être bientôt renversés à leur tour par un rival plus heureux; où les dilettanti, le peuple batailleur des critiques, les oisifs, tandis que les paladins se portaient les grands coups, faisaient sur les flancs de l'armée une véritable guerre de *guérillas,* à coups d'épigrammes, de libelles et de pamphlets. Depuis les Guelfes et les Gibelins, les Montaigus et les Capulets, depuis toutes ces guerres mémorables, je ne pense pas qu'on en puisse citer une plus longue que celle qui partageait alors le monde musical en deux camps, le camp italien et le camp français. Cependant, il est bon de remarquer que ces luttes n'ont pas été bien sanglantes, et qu'à part un certain nombre d'amours-propres blessés, restés sanglants sur le carreau, quelques réputations tombées mortes dans l'arène, et une nuée d'épigrammes barbelées, dont la pointe est demeurée dans la plaie, nos athlètes mettaient dans le combat plus de malice et d'esprit que de véritable haine. Nous verrons la manie de ces tournois se répandre dans toute l'Europe, en Italie, en Angleterre, en France surtout. Nous verrons nos plus grands écrivains prendre part à la bataille, Rameau, Voltaire, la Harpe, d'Alembert, Grimm, le baron d'Holbach, enfin tous,

Autant les sages que les fous.

Rousseau surtout, qui aurait donné sa réputation d'écrivain pour celle de musicien, Rousseau, moins fier d'être le père d'*Émile* que celui du *Devin de Village,* modeste pastorale, trouvait Rameau sans génie. Dans ses moments perdus, il s'amusait à *corriger* des scènes de Gluck. Enfin, ne parlant presque jamais de littérature, dont il était si bon juge, il s'occupait sans cesse de musique, à laquelle il s'entendait moins bien. Il fallut qu'un génie tout-puissant vînt mettre fin à ces clameurs, et donner à l'art une impulsion nouvelle. Ce génie sublime, qui eut quelque temps à subir l'envie et les comparaisons injurieuses, fut Jean-Christophe Gluck. Je vous parlerai, dans son temps, de la célèbre guerre des Gluckistes et des Piccinnistes, terminée par la défaite de ces derniers, incorporés aujourd'hui dans le parti vainqueur.

De tous les compositeurs déjà cités, Cimarosa est peut-être, en France, le plus populaire. Cette popularité, il la dut chez nous aux mélodies vives et naturelles du *Matrimonio segreto,* peut-être aussi aux molles syllabes dont se compose ce nom enchanté. Depuis qu'on ne lit plus les ouvrages spéciaux consacrés à l'art, depuis que les poëtes semblent être les seuls historiens des grands artistes, historiens véridiques, comme on les connaît, la magie du nom passe peut être avant celle du talent. Qu'une comparaison empruntée à la peinture ou à la musique vienne à la pensée d'un auteur, ce sera le nom de Raphaël ou de Cimarosa qui tombera de sa plume. La remarque est puérile, j'en conviens, mais la popularité se compose d'éléments si disparates, qu'elle ressemble à une décoration de théâtre, au costume d'une comparse le soir d'une centième représentation, à la vertu des..... J'allais dire quelque sottise; j'aime mieux me borner à vous faire observer qu'à la popularité il ne faut pas regarder de trop près.

La musique a aussi ses *poetæ minores*. L'Italie, au XVIIIe siècle, compte un grand nombre de ces réputations alors florissantes, mais sur lesquelles le temps a sévi cruellement. Durante, Leo (1), Porpora, Vinci, Majo, Sarti, Buranello, Trajetta, Logroscino, ne sont guère connus des artistes de notre temps. Des innombrables opéras qu'ils ont écrits, les solfèges seuls ont recueilli pieusement les débris. Ces airs, ces duetti,

(1) Durante et Leo ont composé de très-belle musique religieuse. Le *Miserere* à deux chœurs de ce dernier compositeur est une œuvre dramatiquement conçue, qui joint la grandeur de style de Palestrina à une plus grande variété de combinaisons harmoniques. Les phrases à l'unisson, récitées d'abord par tous les soprani, puis successivement par les contralti, les ténors et les basses, sont d'un bel effet, et n'en font que mieux ressortir la puissance des masses vocales. Leo fut un grand musicien. Ce n'est donc pas moi qui le range parmi les *poetæ minores*, je n'en veux pas prendre la responsabilité, c'est la postérité qui a été injuste envers ce compositeur et ne lui a pas accordé la place qu'il méritait.

chantés autrefois aux applaudissements d'un public enthousiaste, aujourd'hui ne servent plus qu'à révéler les mystères de la clef d'*ut* aux marmots du Conservatoire. Ainsi va le monde : le compositeur de musique dramatique, fêté, adulé de son vivant, ne jouit pas d'une gloire aussi durable que le musicien qui a su borner son horizon et se consacrer à un genre plus humble. L'alliance de la poésie et de la musique n'est pas toujours heureuse. Ce que la poésie prête en prestige à la musique, elle le lui retire souvent en durée. Un opéra, musique et poëme (j'indique des exceptions), peut se comparer à ces phénomènes anatomiqnes, à ces êtres étranges, que la nature a rivés l'un à l'autre par des liens d'os et de chair; leur vie est commune : l'un ne peut souffrir ou mourir, sans que l'autre ne souffre et meure aussitôt. La musique, indépendamment de ces vaines formules, qui, après quelques années nous paraissent aussi décrépites que les modes du siècle passé, la musique vieillit aussi de la vieillesse du poëme auquel elle est rattachée, jusqu'au jour où cette alliance se rompt, où le poëme va garnir les tablettes d'un collectionneur, et où la musique prend rang dans les solfèges et les traités. Je pense qu'un compositeur qui voudrait s'assurer l'avenir, devrait toujours avoir présent à sa pensée qu'un jour viendra où l'immense appui prêté à son œuvre par la poésie et la mise en scène lui manquera. Alors, sans abandonner l'expression dramatique, qualité essentielle pour le succès d'une œuvre dans le présent, il serait plus *musical*, qualité non moins essentielle pour s'assurer une renommée durable (1). Le poëme de *Fidelio*, suranné comme coupe, ne permet sans doute pas d'espérer que l'admirable musique de Beethoven obtienne de grands succès à la scène; mais cette musique, tout le monde (les gens de goût s'entend) la sait par cœur; mais elle est jeune encore, comme le jour où elle sortit tout embrasée du cerveau du compositeur. Qui connait les poëmes de *la Flûte enchantée* et *d'Eurianthe?* Qui n'écoute avec délices l'admirable traduction qu'en ont faite Mozart et Weber?

(1) Il faut distinguer entre la *vérité dramatique* et l'*imitation dramatique*. Qu'un compositeur, profondément pénétré du sujet saint ou profane, fantastique ou réel, sombre ou joyeux, que le poëte lui a confié, s'inspire si bien de ce sujet, que, non-seulement dans quelques morceaux, mais dans l'opéra tout entier, aucune phrase ne semble pouvoir en être distraite ou affectée à une autre œuvre, qu'une pensée générale et constante y domine, voilà la *vérité dramatique*. C'est alors que le musicien a de grandes chances de soutenir son poëte. Dans le *Freischütz*, le diable n'est-il pas là toujours présent, comme le spectre d'Hamlet? Lorsque Max se laisse tenter par Gaspard, ne le voyons-nous pas qui couve sa proie d'un œil ardent? Lorsque, dans sa chambrette, Agathe exprime son amour naïf, soyez sûr que le diable, qui n'a de pouvoir que là où s'agitent de mauvaises pensées, se donne au moins le plaisir d'écouter derrière la porte. Lorsque, à la fin du second acte de *Guillaume Tell*, une aurore, fabriquée avec quatre quinquets, se lève dans le fond du théâtre, vos illusions ne sont-elles pas telles, que, pour un peu, vous quitteriez votre loge afin d'aller tenter une excursion matinale sur les pentes escarpées du Rutli? Encore un coup, voilà la *vérité dramatique*. Bien différente est l'*imitation dramatique*. Incapable de coordonner un ensemble, elle n'existe que par les petits détails. Faire parler une cornemuse ou un galoubet si un berger entre en scène, faire éclater les sons de l'orgue si le héros se sent le besoin de prier, faire résonner les castagnettes et le tambour de basque s'il est question de boléros, de fandangos ou de tarentelles, faire galoper un cheval sur un rhythme en triolets, et peindre des décharges d'artillerie au moyen de la grosse caisse, voilà des moyens faciles et qui d'abord peuvent séduire, mais dont la valeur au fond n'est pas grande. Il faut bien éviter, d'un autre côté, en cherchant la vérité dramatique, de tomber dans l'exagération. Les grands compositeurs de l'Allemagne, quelle que fût la diversité des situations qu'ils avaient à représenter, conservaient toujours dans leur style cette harmonie de teintes, cette unité qui, en peinture, correspond à ce qu'on appelle *fondre les nuances*. Les maîtres modernes emploient, en général, des couleurs un peu plus crues. Après un morceau qui a de grandes prétentions à la magnificence, il est pénible de voir surgir dans la partition un de ces airs dont le style douteux hésite entre la contredanse, la romance et le morceau de facture. Dans les opéras de demi-caractère, dégonflez un peu vos périodes lorsque vous avez l'intention d'être noble; lorsque vous avez à rendre une situation gaie, ne descendez pas jusqu'au trivial. C'est dans le genre de l'opéra-comique que cette fusion est le plus difficile à réaliser.

J'ai déjà cité les noms de Piccini et de Sacchini. Nous les retrouverons plus tard, à l'occasion de la bataille offerte par la musique italienne à la musique française. L'Italie fut la provocatrice. Nous étions sur notre propre sol, et nous eûmes cependant bien de la peine à triompher. Ce qu'il y a de bon, c'est qu'on ignorait pourquoi l'on se battait. La musique de Lully, si en honneur encore, n'était autre que l'ancienne musique italienne dont les Italiens ne voulaient plus, et que le rusé Florentin nous fit accepter avec empressement, comme nos colonies reçoivent les vieilles modes qui n'ont plus de débit chez nous. Piccini et Sacchini n'étaient pas de force à conserver longtemps l'avantage contre Gluck, ce géant de la musique dramatique; cependant, comme une grande portion de la société était pour eux, ils se soutinrent longtemps. Tout deux, malgré un mérite réel, connurent l'ingratitude, l'oubli et la misère. Je ne me fais pas le soutien fanatique de leur gloire; je trouve cependant qu'ils méritaient mieux que les *Requiem* solennels qui furent chantés à leurs funérailles, manière dont le public acquittait sa dette de reconnaissance envers ses grands hommes, et qui, depuis la mort de Jomelli, semblait consacrée.

Léon Kreutzer.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

Concerts spirituels du Vendredi-Saint et du Dimanche de Pâques.

Il ne s'est rien passé de bien remarquable dans ces deux séances supplémentaires. Les programmes ne se composaient guère que des principales œuvres entendues cette année dans les six concerts précédents. C'étaient les symphonies héroïques et pastorales de Beethoven, les ouvertures d'*Oberon* et de *Guillaume Tell*, le chœur *O Filii*, de Leisring, celui de *Judas Machabée*, de Hendel, l'*éternel* psaume de Marcello « *I cieli immensi.* »

Un *Benedictus* de Haydn, un motet de Mozart, et le concerto-symphonie de Prudent, seuls n'avaient point encore été entendus au Conservatoire cette année. J'aurai donc peu de choses à dire de ces deux *soirées* musicales, qui avaient attiré, selon l'usage, un public nombreux et attentif. L'enthousiasme, toutefois, n'était pas aussi vif que de coutume. Et il en est presque toujours ainsi aux concerts du soir donnés dans cette salle. Nous n'en chercherons pas la raison; il serait malaisé de la trouver. Nous nous bornons à faire remarquer que vers le milieu de la première soirée, l'orchestre s'est trouvé, presque tout d'un coup, assez peu d'accord. Quelques instruments à vent avaient monté, et presque toutes les chanterelles des premiers violons avaient baissé. Ce défaut dans l'accord de l'orchestre se fait rarement sentir au Conservatoire; mais on doit se tenir constamment en garde contre lui, car la circonstance la plus frivole en apparence peut le faire naître, et il devient ensuite fort difficile de le bien corriger. La symphonie héroïque, l'une des plus belles de Beethoven, est néanmoins une de celles qui paraissent le moins impressionner le public. Il faut, toutefois, faire une exception en faveur de la sublime marche funèbre; elle émeut toujours profondément l'auditoire. Le fragment du quatuor de Haydn, exécuté par la masse des instruments à archet, a été redemandé. Le *Benedictus*, fort bien chanté par le chœur, a produit de l'effet : c'est une belle page, bien religieuse, bien jeune encore, malgré ses nombreuses années, et remarquable surtout par la richesse et le beau caractère des harmonies. La seconde partie du motet de Mozart, au contraire, manque peut-être des qualités indispensables à la musique religieuse, et rappelle trop le style théâtral. Du psaume de Marcello, je n'ai rien à dire de nouveau, et sa reproduction dans ce concert du 8 avril n'a été motivée sans doute que par la nécessité où les artistes de la Société des concerts, pressés par le temps et très-occupés en outre par les répétitions du *Prophète*, se trouvaient d'éviter ce qui pouvait nécessiter de nouvelles études. Un chef-d'œuvre inconnu et non étudié est, en pareil cas, un *empereur enterré*. Et vous savez le proverbe : Mieux vaut goujat debout, etc. L'ouverture d'*Oberon*, exécutée d'une manière entraînante et splendide, est toujours l'occasion d'un véritable triomphe pour cet incomparable orchestre; les mouvements, d'ailleurs, en ont été ménagés

avec une rare habileté. Dans le chœur de *Judas Machabée*, M. Forestier a soulevé une explosion d'applaudissements par la belle manière avec laquelle il a joué sur le cornet la phrase principale, écrite par Haendel pour le cor en *sol*, mais qui n'est presque pas jouable sur ce dernier instrument. M. Forestier a trouvé le moyen d'ennoblir le timbre du cornet à pistons. Ce n'est pas, à mon avis, la moindre qualité de son talent ; il y a peu de chanteurs capables de poser le son et de soutenir une mélodie aussi bien que lui. Et il joint encore à ce mérite celui d'un très-savant mécanisme, qui lui permet de se jouer des traits et des dessins mélodiques les plus compliqués. On a trop rarement l'occasion de rendre justice à des talents de cette nature pour que je ne m'empresse pas ici de la saisir. La flûte et le cor anglais (de MM. Tulou et Verroust) ont fait des merveilles dans l'andante pastoral de l'ouverture de *Guillaume Tell*. Le concerto de piano de Prudent est malheureusement beaucoup trop long pour un concert du genre des concerts du Conservatoire ; le public, en pareil cas, ne se résigne pas à accorder son attention pendant trois quarts d'heure à un seul instrument, malgré la richesse des accompagnements dont l'auteur l'a entouré et soutenu. D'ailleurs, il faut le reconnaître, ce public aime peu le piano, peu les solos, et, dans ce genre surtout, *les longs ouvrages lui font peur*. Il y a pourtant de bien belles parties dans l'œuvre de M. Prudent ; le thème de l'andante surtout est bien développé, et produit une solennelle explosion quand il reparaît avec toutes les forces de l'orchestre. Inutile d'ajouter que M. Prudent a exécuté la partie de piano principal avec le talent puissant et distingué qu'on lui connaît.

H. Berlioz.

AUDITIONS MUSICALES.

Il est des hommes dont les facultés intellectuelles et physiques ne vieillissent point, qui, malgré les années s'accumulant sur leurs têtes, ont l'esprit toujours vif, les sens alertes, les idées fraîches ; mais ces hommes sont rares. Talleyrand fut un de ceux-là. Il a possédé jusqu'à la fin de sa vie la même force, le même tact, la même finesse de perception, le même phlegme ironique qui lui faisait dominer, résumer les situations difficiles dans lesquelles il se trouvait, trancher l'affaire la plus grave par un mot qui devenait historique en sortant de sa bouche. Cette supériorité, il la conserva jusqu'à quatre-vingts ans passés. Heureux les esprits de cette trempe!... Oui ; mais plus heureux les hommes d'une nature hâtive, qui brûlent la vie, glaives étincelants de la pensée dont la lame use le fourreau, comme on dit communément ; ces hommes dont l'organisation est semblable à celles des Raphaël, des Mozart, des Byron et des Weber. Ces êtres privilégiés du ciel ne se survivent pas tristement à eux-mêmes ; ils ne font point des *Surena*, des *Othon*, des *Agésilas*, et des *Attila* comme Corneille, des *Guèbres* et des *Irène* comme Voltaire, des tableaux comme celui de *Mars désarmé par Vénus*, de David ; ils commencent de bonne heure et finissent de même. D'autres entrent tard dans la carrière et s'arrêtent à temps comme J.-J. Rousseau, Gluck, et le peintre qui nous a retracé si énergiquement *la Vengeance divine poursuivant le Crime*, dont le nom est presque homonyme de celui du fameux publiciste, économiste, moraliste, qui effrayait naguère tant d'esprits craintifs.

C'est préoccupé de cette métaphysique physiologique, si l'on peut dire ainsi, que nous écoutions, à la dernière séance de *la Société de musique classique*, le treizième quatuor de Beethoven, cet œuvre qui est l'*Agésilas* — hélas ! — de son auteur.

On conçoit que les musiciens pour qui c'est un parti pris d'admirer tout ce qu'a écrit Beethoven, à qui les derniers ouvrages de la vieillesse anticipée de ce grand compositeur, vieillesse aggravée encore par la perte du sens le plus essentiel, le plus précieux pour tout musicien, on conçoit que ces musiciens qui ne possèdent qu'un demi-savoir dans la science des sons se soient précipités dans le passage que leur ouvrait ainsi le grand symphoniste à travers les landes incultes du romantisme musical.

La forme du quatuor si complète, cette forme composée d'un premier morceau, d'un *minuetto* ou *scherzo*, d'un *adagio* et d'un finale, ces quatre parties qu'il est si difficile à tout compositeur de faire d'un égal mérite, cette forme, Beethoven lui a donné l'extension de six morceaux dans son treizième quatuor en *si* bémol majeur. Le premier de ces morceaux, remarquable par la recherche d'une harmonie étrange, par le retard fatigant des résolutions d'accord, par une sorte de haine systématique de la conclusion des parcelles de phrases de mélodie par la cadence parfaite, témoigne d'une imagination usée qui ne trouvait plus de chant, et qui employait sans mesure et sans goût les ressources de la méthode. La cinquième et sixième partie, la *cavatinna* et le *finale* dans lesquels scintillent encore plusieurs lueurs d'inspiration mélodique, abondent surtout en ces ajournements indéfinis de terminaison. Au dire ingénieusement pittoresque d'un de nos premiers compositeurs dont chacun admire la belle musique instrumentale, quatuors et quintettes, la pensée de Beethoven, dans le finale du quatuor n° 13, est semblable à une pauvre hirondelle qui voltige incessamment à vous fatiguer l'œil et l'oreille dans un appartement hermétiquement fermé.

Les virtuoses de l'association de musique classique ont dit le premier trio de Mendelssohn-Bartholdy pour piano, violon et violoncelle, de Mendelssohn qui, lui aussi, a quitté la vie comme Mozart et Weber dans tout l'éclat du talent, sans avoir déserté la méthode classique, c'est-à-dire l'unité de la pensée et le goût dans le savoir. Le quintette de Mozart pour clarinette, deux violons, alto et violoncelle qui a terminé cette intéressante séance, réunit à la plus noble inspiration ce savoir et ce goût porté au plus haut point. Rien de plus religieux, de plus beau que l'adagio de ce chef-d'œuvre de l'art instrumental. Les exécutants l'ont dit comme Mozart l'a pensé, l'a écrit.

— Encore un conscrit qui demande à l'art musical, dont il est disciple, de l'aider à s'exempter de la conscription. M. Adolphe Blanc, violoniste, faisant partie de l'orchestre de l'Opéra-Comique, a donné un concert dans la salle Pleyel, secondé par Mmes Iweins-d'Hennin et Poinsot, et par MM. Leroy, Willent, Rignault, Gozora, Saint-Foy, etc. Hermann-Léon, du théâtre de l'Opéra-Comique, a dit là une ode sur la charité, mélodie religieuse de M. Martin, qui a réveillé de nobles sentiments et les applaudissements qui semblaient s'être endormis dans l'auditoire, comme cela se voit souvent aux concerts du matin. Le bénéficiaire a exécuté plusieurs solos de sa composition. Elève d'Alard, il joue du violon d'une façon brillante, audacieuse, son archet est preste et leste, mais son intonation est un peu haute ; son jeu est expressif, et nous pensons qu'il sera mieux placé dans l'armée instrumentale que dans l'armée brutale, dans le corps des machines expressives que dans celui des machines d'obéissance passive, qui ne fonctionnent et ne peuvent vivre qu'à force de trépas, comme dit M. Boniface Chrétien, du *Mercure galant*.

— M. Goria est un grand, fort et solide pianiste, comme chacun sait, qui, le soir du jour où M. Blanc a donné son concert, a aussi donné le sien dans la salle Pleyel. On a justement admiré son jeu brillant et doux, vigoureux et gracieux, suave et grandiose, surtout dans le chœur des bardes du finale de *la Donna del Lago*, arrangé pour piano seul. M. Goria a transcrit aussi pour son instrument le trio du 3e acte de la *Jérusalem*, de Verdi ; puis sa jolie saltarelle, qu'on lui redemande souvent et qu'on lui redemandera toujours ; et puis enfin ses réminiscences de *la Sémiramide*, dont il a formulé une fantaisie de concert, morceau qu'il exécutait pour la première fois et dans lequel il s'est fait applaudir. Cette fantaisie brillante produit beaucoup d'effet par l'heureux choix des motifs, celui de l'ouverture surtout, qui intervient d'une manière pittoresque et dramatique. Un nombreux auditoire assistait à cette soirée musicale aussi intéressante par la partie instrumentale que par les cantatrices et les chanteurs qui en ont fait les frais. Parmi ces premières, se sont distinguées Mlle Poinsot et Mme Potier, et M. Offenbach y a figuré avec toute l'excentricité de son talent exceptionnel.

Mme Potier s'est surtout signalée en disant une charmante chan-

sonnette d'Ernest Boulanger, l'auteur du *Diable à l'école*, l'air délicieux des *Mousquetaires de la reine*, *Bocage épais*, et le morceau de Pascarello, *la Fontaine de Jouvence*, que son mari semble avoir écrit exprès pour elle.

— M. Stamaty, le pianiste classique pur, au jeu fin, délicat, le représentant de Clementi, de Kalkbrenner, en ce monde pianistique, a donné une soirée dans les salons d'Erard, séance de cette bonne musique de tous nos grands maîtres, près de laquelle celle du bénéficiaire n'a pas paru déplacée, car elle en est fille. Les préludes et les fugues de Sébastien Bach ont été nettement dits par lui comme il les enseigne à ses élèves, c'est-à-dire parfaitement. Ses études, un bel andante de sonate de sa composition, la grande fantaisie de Mozart, les quatre parties de la sonate en *ut* majeur de Weber, la 33e de Beethoven, tous ces morceaux de style si pur et pourtant si divers, ont été exécutés par M. Stamaty d'une manière élégante, colorée, irréprochable, et cela n'a pas paru monotone, bien que toute cette musique de piano fît penser involontairement à ce vers de Boileau :

Aimez-vous la muscade? On en a mis partout.

Il est vrai que Géraldy s'était chargé, et chargé seul, de jeter de la variété dans cette musique d'une sonorité un peu uniforme. Il y a procédé avec la variété de voix et de style qui distingue son excellente méthode. Il a dit des chants larges et suaves, de jolies mélodies de Weber et de Reber; et l'auditoire distingué, qui s'était empressé d'accepter la convocation de M. Stamaty, s'est retiré enchanté de la soirée de bonne musique qu'il avait entendue, et de la manière pleine d'expression et de goût dont elle avait été jouée et chantée.

—Dans son domicile artistique, notre excellent contre-bassiste Gouffé fait essayer souvent de la musique nouvelle, en artiste de progrès qu'il est. Mercredi passé, on a dit chez lui un septuor de M. Walckiers, excellent compositeur. Ce morceau, pour violon, alto, violoncelle, contre-basse, flûte, clarinette et cor, témoigne de la connaissance approfondie de l'auteur pour l'instrumentation. S'il y a quelques longueurs dans cet œuvre, s'il ne se distingue pas assez par l'unité de la pensée et l'originalité des motifs, il est juste de dire que le premier morceau et le finale sont empreints d'une couleur dramatique, que le premier allégro surtout offre à l'oreille, et pour ainsi dire, à l'œil, une couleur champêtre. C'est une charmante pastorale avec les richesses et toutes les harmonies de la nature ; c'est le bruissement du feuillage mêlé aux chants naïfs des paysans : cela est coloré, animé, c'est une idylle en action qui vous fait penser à Virgile, à Gessner, et puis à la symphonie pastorale de Beethoven, mais qui ne la fera pas oublier. Nous sommes sûr que l'auteur modeste et de talent qui a tracé ce joli tableau pense comme nous à cet égard. Dans tous les cas, nous le félicitons d'avoir écrit ce septuor, œuvre consciencieuse, et qui prouve son dévouement à l'art sérieux. Henri BLANCHARD.

CONCERT DANS UN SALON.

Mes chers lecteurs, voici deux mois que je défriche pour vous les champs du passé, champs où se rencontrent moins de roses que d'épines, moins d'or que de cailloux. Voici deux mois que je vous conduis dans cet Hadès musical, séjour ténébreux où errent tristement les ombres de compositeurs qui furent célèbres autrefois. En un mot, voici deux mois que mon *opéra en Europe* découpé en formidables articles, s'introduit de gré ou de force dans la *Gazette musicale*, et se présente devant vos yeux, qui peut-être, hélas! se détournent à son approche. Vous pensez, j'en suis bien sûr, que le plus grand défaut, pour un écrivain comme pour un artiste, c'est de ne pas être de son siècle, et qu'il est aussi difficile de restaurer de vieilles gloires qu'il peut l'être de ressusciter une constitution défunte, ou de recrépir un visage décharné. Pour vous plaire, je veux donc quitter mes vénérables in-folio, et je m'enfuis de ce triste champ des morts qu'on appelle une bibliothèque, un peu effaré, comme une chauve-souris attirée subitement à la clarté des lustres. Je quitte pour un brillant salon, où j'entre tout ébloui, un lieu sombre à peine éclairé d'une lueur crépusculaire. Voulez-vous m'accompagner dans ce salon, où vous entendrez d'excellente musique, interprétée par d'excellents interprètes et appréciée par un excellent auditoire? Peut-être avez-vous oublié que, une fois déjà, je vous ai présentés au maître de la maison, M. Massart. Ne vous en inquiétez pas, vous aurez bientôt renouvelé connaissance; il ne vous en voudra pas pour si peu. Du reste, ce que vous avez de mieux à faire pour le moment, c'est de prendre votre place et d'écouter. Voici d'abord un quatuor de Beethoven, exécuté par MM. Massar Reynier, Chéri et Jacquard. C'est une œuvre grande, noble, sérieuse, une de ces œuvres où le génie le dispute à la science, la profondeur à la grâce. Qu'il est charmant, ce 6e quatuor! Comme cette pensée rêveuse, intitulée par le compositeur *la Mélancolie*, vient contraster heureusement avec ce rhythme vif et sautillant du finale! Ne diraiton pas les plaintes d'un amant passionné et fidèle, interrompues par les folles réparties d'une coquette qui s'amuse à le désespérer? Mais quelle est cette voix franche et pure qui chante avec tant de grâce un air charmant d'Halévy? C'est la voix de Mme Cabel, que l'Opéra-Comique a eu le bon esprit de s'attacher. Voici maintenant Wartel, *l'homme Schubert*, le chanteur par excellence de ces belles et originales mélodies qui recueillent les applaudissements de l'auditoire. Il faut bien que le piano ait son tour. Le magnifique début du septuor de Hummel éclate sous les doigts de Mlle Aglaé Masson. Cette grande œuvre, qu'un si petit nombre de pianistes peut aborder (et Mlle Masson est au premier rang dans cette phalange d'élite), cette grande œuvre, semblable à un noble fleuve, déroule majestueusement ses ondes sonores dans le premier morceau, dans les cherzo les éparpille en méandres capricieux, puis ralentit son cours dans l'adagio, pour le précipiter dans le finale en cascades écumantes. Ce septuor est, à coup sûr, un des chefs-d'œuvre de l'art classique Mlle Masson l'a interprété d'une manière digne de l'œuvre; mais aussi, il faut convenir qu'elle était merveilleusement accompagnée par MM Altès, Triébert, Rousselot, Jacquart, Chéri et Verrinst.

L'instrument auquel s'est voué M. Verrinst est la contre-basse, ce Léviathan du monde musical, qu'il laisse quelquefois reposer pour écrire de très-jolies mélodies pour le piano, où se révèle un talent fin et délicat. Nous l'accompagnerons toujours volontiers quand il nous fera faire d'aussi agréables excursions que sa *Promenade au clair de lune*. Au septuor de Hummel succède un charmant morceau, les *Echos* pour harmonium et hautbois, exécuté par MM. Lefébure-Wély et Triébert; on y distingue un mélange de sonorités du plus piquant effet. Bien que la soirée se prolonge, Mme Lefébure-Wély se prête de bonne grâce aux instances de l'auditoire et nous fait apprécier son gracieux talent de cantatrice, et on obtient également un solo de MM. Jacquard et Altès; le concert est fini, mais on se console en songeant qu'il recommencera le jeudi suivant, et que d'autres artistes éminents y figureront à leur tour. M. Massart trouve parmi eux le concours le plus dévoué, et je ne vois pas pourquoi je n'en remercierais pas, pour le compte de l'auditoire, MM. Rignault, Lee, Dauverné, Klosé et M. Wolff, qui joint à son talent de compositeur un talent de pianiste, si plein de grâce et de séduction.

Mais les bougies s'éteignent, le salon se vide, l'heure fatale pour moi a sonné, semblable à cette Mélusine qu'un arrêt fatal rappelait à certaine heure au fond de sa caverne : une puissance invincible m'oblige à quitter cette société aimable pour retourner à mes vieux livres; je vais rouvrir ces pages d'où s'exhale une odeur de sépulcre, je retourne dans mon Hadès où je vais consulter les ombres des héros de l'art musical. Puissent-ils me révéler quelque secret, ô mes chers lecteurs, qui vous rende plus légère la lecture de mon *opéra en Europe*; c'est le plus ardent de mes vœux. L. KREUTZER.

NÉCROLOGIE.

LOUIS SÉJAN.

Séjan vient de mourir, et c'est à peine si deux ou trois journaux ont consacré quelques lignes froides et distraites au souvenir d'un homme qui occupa trente ans un rang honorable dans son art. Il vrai que la scène où il figura si longtemps n'était pas de celles qui attirent tout d'abord les regards du public et qui passionnent l'opinion. Séjan ne travaillait ni pour le théâtre, ni pour le concert, ni pour le salon, ni pour la danse. Son talent se renfermait dans l'ombre et l'austérité du sanctuaire. Cela suffit à expliquer le peu d'émotion et de bruit que soulève la perte de cet artiste recommandable.

L'orgue, ce roi des instruments, doué d'immenses ressources, dont le domaine va chaque jour s'agrandissant parmi nous, grâce à la rare habileté des Cavaillé-Coll et des Daublaine, l'orgue a subi le contrecoup de l'indifférence en matière religieuse. Moins fréquentées qu'autrefois, et par là fort appauvries, les églises, en voulant proportionner la dépense à la recette, ont pris le fâcheux parti de réduire considérablement les émoluments de l'organiste. Par une suite toute naturelle, l'ambition des artistes s'est détournée peu à peu d'un but qui ne saurait raisonnablement satisfaire de justes prétentions matérielles, et le chiffre des organistes éminents a diminué dans une proportion notable. Séjan appartenait à cette pléiade exceptionnelle qui conserve l'honneur de l'école française d'orgues.

Né à Paris en 1786, au moment où le talent de son père, Nicolas Séjan, l'organiste le plus digne d'estime de la fin du dernier siècle, brillait d'un vif éclat, le jeune artiste puisa dans les leçons paternelles et surtout dans les exemples pratiques qu'il avait incessamment sont les yeux, les bons principes et les saines traditions qui se faisaient remarquer dans son style. Cependant, Louis Séjan, malgré d'incontestables qualités, est resté inférieur à son père, sinon pour l'exécution, du moins dans l'art d'improviser. A la mort de celui-ci, qui eut lieu en 1819, Séjan le fils fut appelé à lui succéder comme organiste à Saint-Sulpice et aux Invalides. Il entra, la même année, à la chapelle du roi. La révolution de 1830 l'en éloigna ainsi que bien d'autres; mais il conserva les orgues des Invalides et de Saint-Sulpice. A dix-huit ans de date, une autre révolution devait lui enlever ce dernier emploi, où il avait mérité pendant vingt-neuf ans l'approbation des connaisseurs. Entraînée par les conséquences du 24 février 1849 à rogner son budget, la fabrique de Saint-Sulpice, oublieuse des longs services de Séjan, voulut faire subir à ses appointements déjà modestes une réduction telle que la dignité de l'artiste ne pouvait y consentir. L'organiste prit immédiatement sa retraite. Depuis lors, la place attend un titulaire que la fabrique ne semble point du tout pressée à nommer. N'est-il pas déplorable que, sous le prétexte d'une mesquine économie, une paroisse aussi importante, une des principales églises de Paris, condamne au mutisme un des meilleurs instruments de France, tandis qu'un improvisateur remarquable entre tous, Cavallo (pour ne citer que lui), n'occupe en ce moment qu'un poste indigne de ses moyens?

Peut-être les dégoûts de toute nature attachés à la position d'organiste influèrent-ils sur la détermination que prit Séjan de se retirer en province. En mars 1849, il abandonna la maison qu'il habitait à Passy pour aller se fixer à la campagne dans le département de l'Eure. Mais au moment où il y songeait le moins et au terme de son voyage, les atteintes subites de la mort le surprennent, et il succombe frappé d'apoplexie à un âge où sa santé lui permettait d'espérer encore de longues années.

Séjan, qui a publié autrefois un certain nombre de sonates, de nocturnes, de fantaisies pour piano, de pièces d'orgues détachées, de romances et même de morceaux de musique sacrée, laisse, dit-on, dans les mains de sa veuve d'importants manuscrits. Comme compositeur, il n'occupa qu'un rang secondaire; comme professeur, il a donné des preuves de la bonté de son enseignement en formant quelques élèves distingués. Comme improvisateur, il mérita d'être remarqué, bien moins par l'originalité des idées, la profondeur des combinaisons scientifiques et la fougue d'une verve chaleureuse, que par la méthode, l'ordre, l'extrême clarté et l'abondance aisée de sa manière.

Dans ses offertoires particulièrement, il semblait avoir adopté pour modèle invariable le plan d'un premier morceau de sonate de piano d'après Haydn et ses imitateurs les plus éminents. Toujours lucide et facile, ordinairement très-goûté dans les pièces d'apparat, que Séjan touchait à toutes les réceptions d'orgues auxquelles il ne manquait jamais d'être convié, en qualité d'arbitre, son style tempéré, s'il ne s'élevait jamais jusqu'à la grandeur nécessaire, par exemple, pour un *Te Deum*, ne se perdait jamais non plus dans l'incohérence, et surtout ne tombait nullement dans le vulgarisme des rhythmes sautillants et populaires. Ses antiennes, ses versets, ses fugues même, ne manquaient point d'intérêt; un art rationnel et sage y présidait sans cesse, non pourtant sans y imprimer un cachet de froideur et d'uniformité. Quoique vers les derniers temps, après les restaurations faites, à Saint-Sulpice, à l'orgue du fameux Clicquot, Séjan eût à sa disposition un clavier de pédales moderne, il était loin d'en user avec l'extraordinaire agilité et l'adresse des organistes allemands, notamment de M. Hesse. Il n'était pas non plus de ceux qui savent, comme MM Simon, Fessy, Lefébure-Wély, tirer du mélange multiplié des jeux une extrême variété d'effets sonores. Cette science d'*orchestration*, appliquée à l'orgue et singulièrement développée par les *pédales de combinaison*, dont M. Aristide Cavaillé a fait le plus heureux emploi dans les magnifiques instruments de Saint-Denis et de la Madeleine, est un des caractères distinctifs de l'école nouvelle, et Séjan, venu à une époque de transition, se rattachait plus étroitement à la précédente. En résumé, s'il n'a pas imprimé à son art une de ces impulsions qui le renouvellent, Séjan du moins a toujours tendu à en maintenir la dignité. Dans la galerie historique des organistes français, il a mérité de figurer entre les premiers au second rang, à titre de conservateur intelligent et consciencieux.

Maurice Bourges.

CORRESPONDANCE.

Berlin.

Dimanche dernier a eu lieu la première représentation du *Val d'Andorre*, qui était attendue ici avec une impatience sans exemple. L'immense réputation qui précédait le chef-d'œuvre d'Halévy avait tellement surexcité la curiosité du public, qu'il n'y avait pas un coin de la salle où il n'y eût un auditeur. Je ne peux faire un plus grand éloge de l'ouvrage, qu'en disant que le succès a parfaitement répondu à l'empressement général. L'intérêt allait croissant de scène en scène. A plusieurs reprises, les acteurs ont été appelés sur la scène, tous à la fois. Mme Koester (Rose de Mai) et Mlle Marx (Thérèse), ont été parfaites; les mêmes éloges sont dus à M. Mantius (Lejeyeux) et à M. Krause (Jacques). Mlle Tuczeck (Georgette) était légèrement indisposée. Quant à la mise en scène, on peut dire qu'elle est splendide et digne d'un théâtre royal. Grâces en soient rendues à la sollicitude et au bon goût de M. l'intendant général de Kustner.

Les costumes ont été exactement copiés sur ceux de Paris. N'oublions pas de faire mention honorable de l'orchestre; trois semaines d'études lui ont suffi pour arriver à rendre cette vaste partition avec une précision, un ensemble et une verve remarquable. M. Taubert, le chef d'orchestre, a fait là un vrai tour de force. Que n'assistiez-vous à la représentation avec M. Halévy, pour qui c'est une magnifique entrée dans notre capitale. Mardi 10, la 2e représentation, la 3e vendredi et la 4e dimanche.

NOUVELLES.

*** C'est demain lundi que sera donné *le Prophète* et que s'accomplira le grand événement musical attendu par l'Europe entière. On peut en juger par la foule innombrable des pélerins, parmi lesquels il s'en trouve des plus illustres, arrivés depuis quelques jours à Paris, de Belgique, d'Allemagne et d'Angleterre, pour assister aux premières représentations du nouveau chef-d'œuvre de Meyerbeer.

*** Nous publierons dans notre prochain numéro le poëme du *Prophète*.

*** Maria, la charmante danseuse, a pris définitivement congé du public lundi dernier. Une pluie de bouquets a salué sa dernière apparition dans la scène du *Diable à Quatre*, qu'elle rendait avec un talent si distingué de comédienne.

*** Mlle Masson vient d'obtenir un grand succès à Bordeaux dans la *Favorite* et *Charles VI*.

*** On répète à l'Opéra-Comique *le Taureador*, ouvrage en un acte, dont les paroles sont de Scribe, et la musique d'Adolphe Adam.

*** L'engagement d'Audran est renouvelé ; Mlle Lavoye, au contraire, persiste à s'éloigner du théâtre où elle a fait sa réputation et obtenu de brillants succès.

*** Mlle Caroline Prevot doit arriver bientôt et débuter dans le rôle de Catarina, des *Diamants de la couronne*.

*** L'Alboni a donné récemment un grand concert à Angers.

*** Notre célèbre collaborateur Fétis père doit arriver demain à Paris.

*** Nous avons sous les yeux plusieurs journaux anglais qui ont rendu compte des débuts de Bordas à Londres sur le théâtre de Sa Majesté. Il en résulte que si, le premier jour, à son entrée en scène, une émotion assez vive a gêné l'essor de ses moyens, la confiance lui est bientôt revenue, et que vers la fin de la soirée sa voix sympathique et passionnée a produit tout son effet. En somme, le jeune artiste a confirmé pleinement, comme chanteur et comme acteur, la réputation qu'il s'était faite, en Italie, à la Pergola et à San Carlo ; en France, à l'Opéra et au Théâtre Italien.

*** Tous les journaux de Belgique s'accordent pour constater que le voyage d'Alexandre Batta en ce pays a été une suite de triomphes. L'éminent artiste a plus d'une fois consacré son talent à des actes de bienfaisance. Depuis deux ans que nous ne l'avons entendu, il a composé plusieurs morceaux, entre autres une fantaisie sur *Robert-le-Diable*, d'un style grandiose, et dont la partie orchestrale est traitée, dit-on, de main de maître. Après avoir donné un concert à Paris, Alexandre Batta doit s'embarquer pour Constantinople, se rendre à Odessa, passer la prochaine saison d'hiver à Moscou, à Pétersbourg, et visiter l'intérieur de la Russie.

*** Nous avons annoncé que Mme Pleyel était à Paris ; nous ajouterons qu'on espère que la grande pianiste donnera un concert avant de retourner à Bruxelles.

*** Ernst, le célèbre violoniste, est en ce moment à Londres, où il n'était pas venu depuis 1844.

*** Charles Halle est aussi arrivé dans cette ville, et doit se faire entendre dans la seconde séance de l'Union musicale d'Ella.

*** Le concert donné par Jenny-Lind, à Exeter-Hall, au profit de l'association royale des musiciens et de plusieurs autres sociétés du même genre, a produit une somme de 1,500 livres (environ 37,500 fr.)

*** Le sixième concert de l'Union musicale, qui n'a pu être donné le 9 avril, ainsi que nous l'avions annoncé, aura définitivement lieu lundi prochain, 16 courant, à 2 heures, salle Ste-Cécile, Chaussée-d'Antin, 49 *bis*. Le programme a subi peu de changements; c'est toujours l'intéressante symphonie de M. Théodore Gouvy, Mme Bosio, la jeune cantatrice du Théâtre-Italien, M. Blancou, le brillant clarinettiste; de nouveaux chœurs d'hommes par M. Allyre Bureau, et la belle ouverture du *Carnaval romain*, par Berlioz, pour terminer cette matinée musicale, où les compositeurs vivants occupent une large place. Le septième et dernier concert aura lieu dimanche, 22 avril.

*** Le concert de Mlle Joséphine Martin sera donné le jeudi, 19 avril, chez Pleyel. 1re PARTIE : 1° Quatuor de Mozart (en *sol* min.), exécuté par Mlle Martin, MM. Aumont, Faucheux et Lebouc; 2° air de *Piquillo*, chanté par M. Lamazou; 3° air du *Freischütz*, chanté par Mlle Poinsot; 4° *les Puritains* de Prudent et l'*Arabesque* de Prisson, exécutés par Mlle Martin; 5° air de *Montano* et *Stéphanie* de Berton, chanté par Mlle Félix-Miolan; 6° duo du *Châlet* d'Adam, chanté par Duprez et Euzet. — 2e PARTIE : 1° quintettes de Félicien David, exécutés par MM. Aumont, Mas, Faucheux, Lebeuc et Labro; 2° air de *Nabucco*, chanté par Euzet; 3° *Berceuse*, valse de Chopin, exécutée par Mlle Martin; 4° air chanté par Duprez; 5° romances chantées par Mlle Félix Miolan; 6° *Nocturne* et *Tarantelle*, composées et exécutées par Mlle Martin; 7° trio de *Jérusalem*, chanté par Mlle Poinsot, MM. Duprez et Euzet.

*** Jacques Offenbach donnera son concert le 17 dans la salle Ste-Cécile. Les nombreux admirateurs du talent de cet artiste auront l'occasion d'applaudir trois compositions nouvelles qui surpassent en inspiration musicale et en originalité les morceaux qui ont contribué à sa réputation. Le quatuor pour violoncelles, qui produit une si grande sensation en 1847, sera exécuté avec le concours de trois habiles confrères du bénéficiaire, MM. Rignault, Lée et Jacquart. Le duo bouffe, *Meunière et Fermière*, sera chanté par MMmes Potier et d'Heunin, et Offenbach lui-même accompagnera un air qu'il a composé pour la voix si charmante de Mlle Dobré. Ponchard, Coria et Levassor compléteront le programme.

*** Le jeune pianiste, Blumenthal, qui de Londres s'était rendu à Edimbourg, a fait ses adieux à cette dernière ville par un brillant concert dans lequel il jouait seul, et où il n'a pas exécuté moins de treize morceaux, dont plusieurs étaient de sa composition.

Chronique départementale.

*** *Grenoble.* — On a exécuté dans le jardin de la Préfecture, quelques heures avant l'arrivée du maréchal Bugeaud, une symphonie remarquable, intitulée *Marche triomphale*, dont l'auteur est M. Dausse, fils du préfet de l'Isère. Cette composition a été rendue avec beaucoup d'ensemble par l'excellente musique du 20e léger. Il y a dans l'œuvre de M. Dausse des qualités brillantes, de l'inspiration, de la verve, de l'originalité; le motif principal, d'une heureuse facture, est reproduit plusieurs fois avec une habileté qui en augmente l'effet à chaque audition nouvelle, et qui dénote de la part de l'auteur une vive entente des ressources de l'harmonie.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles.* — MM. Octave et Boucher ont eu plus de succès encore dans *Robert-le-Diable* que dans les *Huguenots*. Il y avait longtemps que le public du théâtre de la Monnaie n'avait assisté à une représentation aussi satisfaisante. On était tout surpris, tant on en a perdu l'habitude, d'entendre des chanteurs ayant de bonnes voix et sachant s'en servir. M. Calzolari étant parti, M. Forti l'a remplacé dans *il Giuramento*, où il a été au-dessous du médiocre. M. Olivari a été d'une faiblesse désespérante. Mlle Everse a seule sauvé l'honneur de la troupe par son chant et par son jeu plein d'intelligence. Les amateurs se retirèrent profondément affligés quand le nom de M. Graziani, imprimé sur de nouvelles affiches, est venu leur apprendre qu'un digne successeur allait être donné à M. Calzolari.

*** *Anvers*, 7 avril. — Après huit jours de relâche, le Théâtre-Royal, reprend demain le cours de ses représentations par *la Reine de Chypre;* lundi *les Mousquetaires de la Reine;* mardi, on entendra dans *Lucie* Mme Hébert. On nous annonce encore Mme Devries, forte chanteuse, qui revient de Hollande chargée de couronnes et de bouquets, et que le grand opéra cherche à s'attacher en ce moment. On reprendrait *les Martyrs* pour Mme Devries.

*** *Berlin.* — La compagnie italienne s'était proposé de donner le *Freischütz*, traduit en italien; mais la saison étant trop avancée, cette représentation est remise à l'année prochaine. — Mlle Dogliotti, dans *la Fille du Régiment*, a eu un succès douteux. Incessamment *Zampa*. Tamburini se trouve ici dans ce moment. — Au *Schauspiel-Haus*, on a donné *la Famille Schroffenstein* avec introduction et chœurs, par M. Taubert.

*** Le sujet mis au concours pour cette année par l'Académie royale des Beaux-Arts est une cantate avec solos et chœurs, et accompagnement d'orchestre. Les compositions de MM. Nessler, Fleischer et Freetag ont été exécutées dans la salle de l'académie de chant. La cantate de M. Fleischer est la meilleure sous tous les rapports.

— Le vendredi-saint, la compagnie italienne a exécuté le *Stabat* de Rossini : les solos étaient excellents. Le même jour, à l'Académie de chant : *la Mort de Jésus*, *oratorio* de Graun, qu'on avait entendu le mercredi précédent à l'église de la garnison. Le jeudi-saint, concert spirituel par la réunion *Ste-Cécile*; le programme indiquait des compositions de Naumann, Mozart, Mendelssohn qui ont été faiblement rendues. Enfin l'oratorio de Liebau : *le Repentir de St-Pierre*, ouvrage estimable, exécuté à l'église St-Jacques, a eu fort peu de succès.

*** *Mecklembourg-Schwerin.* — L'ode-symphonie de M. F. David a été exécutée dans un concert au théâtre de la cour, sous la direction de M. Muhlenbach; dans la seconde partie on a entendu l'ouverture de *Struensée*, par Meyerbeer. Cette grande composition, rendue avec une correction et une précision remarquables, a été couverte d'applaudissements. Un lied de M. Kucken : *la Bergère des Alpes* a été redemandé. Enfin M. Ries, violoniste, a joué le concerto de Mendelssohn, souvent interrompu par les bravos de l'assemblée. Le grand-duc et la cour assistaient à cette brillante solennité musicale.

*** *Leipzig.* — Lakitzki se rend à Londres avec son orchestre, où il rencontrera Strauss; il ne manque plus que Gungl pour compléter le trio.

*** *Zeitz.* — Sous le titre : *l'Orchestre*, MM. Henning et Barth publient un nouveau journal qui paraît tous les huit jours : c'est l'organe de l'*Association des musiciens des villes* (Stadt-Musiker) de l'Allemagne.

*** *Hambourg.* — Un ancien cocher de fiacre, ayant nom *Wachtel*, et doué d'une magnifique voix de ténor, se destine à la carrière théâtrale; il vient de débuter avec le plus bruyant succès.

*** *Madrid.* — Il a été donné dans cette ville un concert de famille, où la reine Isabelle a chanté un air de *Maria Padilla*, et le roi a joué un *notturno* de Mendelssohn.

— A partir du 20 de ce mois, la direction musicale, vocale et instrumentale du Casino des Arts, sera confiée à M. Willent-Bardogni, et il est à croire que les artistes de mérite voudront bien prêter leur concours à cet établissement, le mieux situé de Paris. Pour la réouverture, on exécutera *le Déluge*, drame lyrique en deux parties, paroles de M. L. Schoonen, musique de M. Edouard Grégoir : 1re partie, la Nature et le Monde, la Corruption, l'Avertissement céleste, le Chant de l'Impie; 2e partie, Introduction, la Menace, l'Ange et l'Homme, le Déluge, Ciel et Eau, hymne à l'Éternel.

Gérant, ERNEST DESCHAMPS.

En vente chez BRANDUS et Cie, rue Richelieu, 87.

MARIA-POLKA,

Par L. GOUIN. — Prix 3 fr.

PUBLICATIONS NOUVELLES POUR LE PIANO,

CHEZ BRANDUS ET Cie,

Éditeurs, 87, rue Richelieu.

C. V. ALKAN AINÉ.

Premier recueil d'Impromptus. — Op. 32, nº 1.

Vaghezza, l'Amitié, Fantasietta alla moresca, la Foi. 7 50

Deuxième recueil d'Impromptus. — Op. 32, nº 2.

Trois airs à cinq temps et un air à sept temps. . . . . 6 »

Du même auteur:

Op. 26. Marche funèbre. . . 7 50
Op. 27. Marche triomphale. . 7 50

Souvenir des Concerts du Conservatoire.

PARTITIONS POUR PIANO.

Nº 1. *I cieli immensi narrano,* 18e psaume de Marcello. 4 50
2. *Jamais dans ces beaux lieux,* de l'Armide, de Gluck. 4 50
3. *Chœur des Scythes,* de l'Iphigénie en Tauride, de Gluck. 4 50
4. *Andante de la 36e Symphonie,* de Haydn. . . 4 50
5. *La garde passe, il est minuit,* des Deux Avares, de Grétry. . . . 4 50
6. *Menuet de la Symphonie en mi bémol,* de Mozart. 4 50

Les six réunis, net. . . . 10 »

Op. 31. 25 Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs, pour piano ou orgue. 3 suites chaque. . . . . 9 »
Op. 33. Grande Sonate. . . . 15 »
Op. 34. Scherzo focoso. . . . 9 »
Op. 35. 12 Etudes dans tous les tons majeurs, en 2 suites, chaque. . 20 »

TROIS NOUVEAUX MORCEAUX

DE

J. BLUMENTHAL.

Op. 5. **Trois Mazurkas.** Prix : 6 fr.
Op. 6. **Deux Valses.** 1er cahier. Prix : 5 fr.
Op. 6. **Deux Valses.** 2e cahier. Prix : 5 fr.

DU MÊME AUTEUR :

Op. 1. **La Source,** caprice. . . . . 6 »
Op. 2. Deux Caprices : **le Rêve, la Brillante** . . . . . 5 »
Op. 3. Trois Mélodies : **le Calme, une Fleur, Valse styrienne.** . . . . . 5 »
Op. 4. **Fête cosaque,** caprice. . . . . 6 »

STEPHEN HELLER.

Op. 63. **Capriccio.** . . . . . 6 »
Op. 64. **Presto capricioso** (Humoreska) 7 50
Op. 66. **La Marguerite du Val d'Andorre,** caprice brillant . . . . . » »

DU MÊME AUTEUR :

Op. 58. Rêveries. . . . . 6 »
Op. 59. Valse brillante. . . . . 6 »
Op. 60. Canzonetta. 7 50
Op. 61. Deuxième tarentelle. . . . . 9 »
Op. 62. Deux valses.
Nº 1, dédiée à Mme Bénédict. . . . . 5 »
Nº 2, dédiée à Mme Dolfus. . . . . 5 »

GEORGES MATHIAS.

Op. 1. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. . . . . 20 »
Op. 2. Paysage et Marche croate . . . . . 6 »
Op. 3. Nocturne et Barcarolle . . . . . 6 »
Op. 4. Deux Polkas de concert. 7 50

En vente chez BRANDUS et Ce, éditeurs,

87, RUE RICHELIEU.

DEUX ŒUVRES NOUVELLES

DE

GEORGES ONSLOW,

Op. 72. 28e **Quintette** pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. . 18 »
Op. 76. **Grand quintette** pour Piano, Violon, Violoncelle et Alto . . . . . 24 »

ŒUVRES

DE

FÉLIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY,

Publiées par BRANDUS et Ce,

ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU.

POUR PIANO :

Op. 19. Six romances sans paroles, 1er livre. 7 50
Op. 30. — — — — 2e — 7 50
Op. 38. — — — — 3e — 7 50
Op. 62. — — — — 5e — 7 50
Op. 67. — — — — 6e — 7 50
Op. 5. Caprice. 7 50
Op. 7. Sept morceaux caractéristiques. 7 50
Op. 22. Capriccio brillant. 7 50
Op. 33. Trois caprices, en 3 livres, chaque. . . . . 5 »
Op. 35. Six préludes et fugues. . . . . 12 »
Op. 72. Souvenirs d'enfance, six petits morceaux. 7 50
Caprice. . . . . 6 »
Presto scherzando. . . . . 6 »
Op. 56. 3e symphonie, arrangée pour *piano à quatre mains.* . . 18 »
Op. 65. Six sonates pour l'*orgue* ou *piano à trois mains,* en 6 livres. Chaque. 7 50

MUSIQUE CONCERTANTE DE PIANO :

Op. 1. Quatuor pour piano, violon, alto et basse. . . . . 15 »
Op. 2. — — — — — — . . . . . 15 »
Op. 19. 1er livre des six romances sans paroles, pour piano et violoncelle. . . . . 9 »
Op. 30. 2e livre des six romances sans paroles, pour piano et violoncelle. . . . . 9 »
Op. 45. Sonate pour piano et violoncelle, ou piano et violon. . . . 15 »
Op. 58. Duo pour piano et violoncelle. . . . . 15 »
Op. 66. 2e grand trio, pour piano, violon et violoncelle. . . . . 20 »

CHANT ET PIANO :

PAULUS (la Conversion de saint Paul), oratorio, paroles françaises de Maurice Bourges. Partition pour piano et chant, in-8°, net. . 8 »

Six Mélodies choisies, pour chant et piano, paroles françaises de Maurice Bourges.

Nº 1. La Vallée d'amour.
Nº 2. Le Pâtre catalan.
Nº 3. Rêvez toujours.
Nº 4. La Chasse aérienne.
Nº 5. Douce brise.
Nº 6. Le Mois de mai.

Réunies, net : 10 fr. — Séparées, chaque. . . . 3 »

A GRAND ORCHESTRE :

Ouverture d'Un Songe d'une Nuit d'été. . . . . 15 »

Les ***Œuvres de Mendelssohn,*** qui faisaient partie du Fonds de musique de MM. Benacci et Peschier à Lyon, sont également à présent la propriété de MM. BRANDUS et Ce.

En vente chez BRANDUS et Ce, rue Richelieu, 87.

LA QUATRIÈME ÉDITION,

REVUE, CORRIGÉE ET AUGMENTÉE D'UNE **PRÉFACE PHILOSOPHIQUE** ET DE **NOTES** DU

Traité complet de la Théorie et de la Pratique

DE

L'HARMONIE,

CONTENANT

LA DOCTRINE DE LA SCIENCE ET DE L'ART,

Par J.-F. FÉTIS.

Prix net : 10 fr.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20

Supplément à la Gazette Musicale de Paris
N°15. 1 Avril 1849.

IL SACRIFICIO d'ABRAMO. (SCARLATTI — 1705.)

ARIA.

Lento.

Violons.

Alto.

Canto.

Basso.

Il mio fi - glio o -

-v'è - che fà, dove stà la mia gio-ja — il mio tesor, Figlio ov'è che fà, Figlio che fà dove stà dove

stà la mia gio-ia — il mio tesor il mio figlio la mia gioia il mio te-sor ov'è che fà? dove stà che fà dove

stà — il mio te-sor il mio te-sor.

IL FIGLIO DELLE SELVE. (SCARLATTI — 1702.)

Hautbois.

ARSINDA.

Basse.

FIN.

FIN.

Vanne o bella frà le

selve và le belve a de bel - lar.

Vanne o bella frà le selve và le belve a de bel -

- lar a de bellar le belve vanne o bella frà le selve le belve à de bel - lar

Vanne o bella frà le

Violons.

selve và le belve a de bel - lar và le belve a de bel - lar

Dal pargoletto ar -

Hautbois.

- ciero il tuo bel ciglio ne - ro impari a saet - tar impa - ri a saet - tar impari a saet - tar impa - ri a saet - tar.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 16. 22 Avril 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

SOMMAIRE. — Le *Prophète*, opéra en 5 actes de MM. Scribe et Meyerbeer (première représentation), par **Fétis**, père.—7e séance de la Société des concerts, par **Maurice Bourges**.—Feuilleton, poème du *Prophète*.—Nouvelles et annonces.

LE PROPHÈTE,

(Première représentation le 16 avril.)

Opéra en 5 actes, paroles de M. SCRIBE, musique de MEYERBEER.

Le Prophète ! Cette grande œuvre d'art, si longtemps attendue, dont l'existence même avait fini par être mise en doute, et qui, tant de fois, a défrayé les loisirs de la presse, *le Prophète* s'est enfin révélé ! Pour tout autre que l'auteur de *Robert-le-Diable* et des *Huguenots*, ces longs retards dans la mise en lumière d'un ouvrage presque passé à l'état de mythe, auraient fatigué l'attention publique; à la curiosité aurait succédé l'indifférence; et, bien qu'Alceste le misanthrope assure que *le temps ne fait rien à l'affaire*, peut-être aurait-on fait expier à l'artiste celui qu'il avait mis à préparer son succès. Mais le public n'a pas de rancune pour Meyerbeer; il le traite en amant dont le retour fait oublier les infidélités. Pour lui, les révolutions n'ont pas de misères; peu importe que le gouvernement soit monarchique ou républicain; que Rome, Florence et Livourne renversent leurs idoles de la veille; que les Maggyares reprennent ou perdent l'offensive : le grand événement qui préoccupe, c'est la première représentation d'un ouvrage du maître, et pour s'y rendre, une assemblée nationale déserte son vote sur une question brûlante.

Et vraiment, ce n'est pas peu de chose que l'œuvre qui, même avant d'être connue, sait exciter à ce point l'intérêt général, quels que soient d'ailleurs les penchants de ceux qui veulent l'entendre, leurs goûts, leurs opinions ou leurs préjugés. A coup sûr, c'est un grand artiste que celui dont les productions émeuvent la curiosité de l'Europe entière, alors que l'existence de tant de nations est remise en problème. Ah! pour ma part, je salue le nom de cet homme qui m'apporte, au milieu de tant de tristesse, l'idée consolante que l'art a conservé sa puissance sur les cœurs, et qu'il est encore un impérieux besoin pour les populations intelligentes et sensibles.

Les masses ne vont chercher au théâtre que des émotions dont elles n'examinent pas les causes; mais les plaisirs que l'art donne aux artistes sont presque inséparables de l'étude sur ce qui les produit. L'étude, à l'égard du dernier ouvrage de Meyerbeer, consiste à faire des rapprochements entre cette œuvre et les précédentes, et à rechercher si elles n'indiquent pas en lui des tendances de caractère ou de doctrines dans lesquelles résiderait le secret de chacune de ces œuvres. Or, il est remarquable que *Robert*, *les Huguenots* et le *Prophète* ont pour principe des idées mystiques. Dans le premier de ces ouvrages, tout l'intérêt consiste dans la lutte du génie du bien et de celui du mal, pour la possession d'une âme faible et passionnée. Dans *les Huguenots*, c'est l'amour le plus exalté aux prises avec le sentiment du devoir et la foi religieuse; dans *le Prophète*, c'est l'anéantissement des sentiments humains par le fanatisme. Ce simple rapprochement suffit pour démontrer que les conditions dans lesquelles le compositeur s'est trouvé pour ce dernier opéra, étaient infiniment moins favorables que

LE PROPHÈTE

1530. Les anabaptistes désolèrent l'Allemagne au nom de Dieu.

1534. Le fanatisme n'avait point encore produit dans le monde une fureur pareille. Tous ces paysans qui se croyaient prophètes, et qui ne savaient rien de l'Ecriture, sinon qu'il faut massacrer sans pitié les ennemis du Seigneur, se rendirent les plus forts en Westphalie, qui était alors la patrie de la stupidité. Ils s'emparèrent de la ville de Munster, dont ils chassèrent l'évêque. Ils voulaient d'abord établir la théocratie des Juifs et être gouvernés par Dieu seul; mais un nommé Mathieu, leur principal prophète, ayant été tué, un garçon tailleur (d'autres disent cabaretier), nommé Jean Leyde, né à Leyde en Hollande, assura que Dieu lui était apparu et l'avait nommé roi : il le dit et le fit croire.

La pompe de son couronnement fut magnifique; on voit encore de la monnaie qu'il fit frapper; ses armoiries étaient deux épées dans la même position que les clefs du pape. Monarque et prophète à la fois, il fit partir douze apôtres qui allèrent annoncer son règne dans toute la Basse-Allemagne, proclamant la communauté des biens et des femmes.

Ce roi-prophète eut une vertu qui n'est pas rare chez les bandits et chez les tyrans, la valeur : il défendit Munster contre son évêque, Valdeck, avec un courage intrépide pendant une année entière.....

1536. Enfin il fut pris les armes à la main par une trahison des siens.....

VOLTAIRE, *Essai sur les mœurs*, etc., t. IV, ch. CXXXII, p. 280.

PERSONNAGES.		*ACTEURS.*
Jean de Leyde.	MM.	ROGER.
Zacharie.		LEVASSEUR.
Jonas.		GUEYMARD.
Mathisen.		EUZET.
Le comte d'Oberthal. . . .		BRÉMOND.
Fidès.	Mmes.	PAULINE VIARDOT.
Berthe.		CASTELLAN.

ACTE PREMIER.

Le théâtre représente les campagnes de la Hollande aux environs de Dordrech. Au fond on aperçoit la Meuse; à droite, un château-fort avec pont-levis et tourelles; à gauche, fermes et moulins dépendant du château. Du même côté, sur le premier plan, des sacs de blé, des tables rustiques, des bancs, etc.

SCÈNE I.

Au lever du rideau, un paysan jouant de la cornemuse, appelle les ouvriers du moulin et de la ferme au repas du matin. Ils arrivent de différents côtés, et s'asseyent devant des tables où leurs femmes les servent.

CHOEUR.

La brise est muette !..
D'échos en échos
Sonne la clochette
De nos gais troupeaux.
Trop longtemps l'orage
Attrista nos cœurs,
D'un jour sans nuage
Goûtons les douceurs !

GARÇON DU MOULIN.

Le vent qui s'arrête
Arrête le moulin;

celles des deux autres; car les oppositions de sentiments et d'effets étaient les conséquences nécessaires de l'antagonisme des deux génies dans le sujet de *Robert-le-Diable*; et l'amour, cette source inépuisable, éternelle, d'émotions de tout genre, fournissait dans *les Huguenots* d'admirables élements de contrastes avec les passions de sectes religieuses; tandis que le fanatisme brutal et cruel qu'enfante un mysticisme sensuel, prive d'intérêt quelques-uns des personnages du *Prophète*. Les angoisses maternelles qui viennent, aux derniers actes de l'ouvrage, faire diversion aux violences dont les premiers sont remplis, sont la seule source d'émotions où le compositeur ait pu puiser pour les inspirations de son génie. Pour triompher des difficultés d'un tel sujet, il ne fallait pas moins que la puissance d'un talent de premier ordre.

Avant de jeter un coup d'œil général sur l'œuvre du musicien, donnons un aperçu du travail de l'auteur du poëme.

On était aux premières années du seizième siècle. Luther venait de formuler et d'accomplir l'œuvre de transformation de l'humanité appelée *la réformation*; l'examen s'était substitué à la foi; la raison, se posant en dominatrice, niait les droits du sentiment, et, si l'on en croyait les réformateurs, le fanatisme allait disparaître de la surface de la terre. Cependant, à peine Luther avait-il posé les bases de la nouvelle église, que déjà le fanatisme, prenant de nouvelles formes, et s'appuyant sur le principe même de la réformation, se livrait à de plus grands excès. En peu de temps les sectes se multiplièrent; la plus violente, la plus cruelle, fut celle des Anabaptistes. De simples paysans, se disant prophètes, promirent aux partisans de leur doctrine les voluptés jusqu'alors réservées aux puissants de la terre, et dans des idées socialistes, empreintes de la férocité des temps, prêchèrent le meurtre et la vengeance implacable contre les seigneurs et les riches. Une partie de l'Allemagne fut, pendant quelques années, le théâtre des plus horribles dévastations commises par ces bandits. A leur tête se plaça, en 1534, un simple garçon tailleur, appelé *Jean de Leyde*, du lieu de sa naissance. Il se disait inspiré de Dieu, qui lui avait promis la royauté. Brave, et plus intelligent que ceux qui le suivaient, il parvint à s'emparer d'une partie de la Westphalie et de la ville de Munster, dont il chassa l'évêque; puis il se fit couronner dans l'église cathédrale. Assiégé dans cette ville par des forces considérables, il sut s'y maintenir pendant plus d'une année; mais ayant été trahi par quelques-uns des siens, il fut livré à ses ennemis, et périt dans les supplices. Tel est le sujet du nouvel opéra de Meyerbeer : Jean de Leyde est *le Prophète*, le héros de cette grande composition.

M. Scribe a très-bien compris que des prédications, des scènes de carnage, et des excès de tout genre auxquels se livre une population fanatique, ne pouvaient remplir le cadre d'un drame musical pendant cinq actes, sans oppositions puisées dans des sentiments plus humains. Un amour lui a donc paru nécessaire; pour varier, pour échauffer la sévère austérité de son sujet! Jean de Leyde a pour fiancée Berthe, vassale du comte d'Oberthal, dont les domaines sont situés en Hollande, dans les environs de Dordrecht. Fidès, sa mère, est allée chercher la jeune fille; mais celle-ci ne peut s'éloigner sans le congé de son seigneur, et le comte, séduit par les charmes de sa vassale, refuse la grâce qui lui est demandée, et fait conduire dans son château la jeune fille et la mère de Jean. Trois missionnaires anabaptistes, arrivés dans le pays, profitent de cette circonstance pour soulever le peuple contre l'autorité du comte et des autres seigneurs du canton; mais l'insurrection, encore timide, n'empêche pas l'enlèvement de Berthe.

Au second acte, Jean, qui dans la pièce est cabaretier, est environné de paysans qui boivent, et qu'il sert avec impatience, dans l'attente de sa mère et de sa fiancée. Surviennent les trois missionnaires anabaptistes, qui, frappés de l'air inspiré de Jean, l'interrogent et apprennent de lui qu'il a des visions; puis, se rappelant qu'elles se sont reproduites deux fois, il dit :

Sous les vastes arceaux d'un temple magnifique
J'étais debout!... le peuple à mes pieds prosterné,
Et du bandeau royal mon front était orné!

Frappés de ce rêve, et persuadés que le visionnaire sera pour eux un instrument pour le succès de leur entreprise, les missionnaires engagent Jean à les suivre, et lui promettent la royauté; mais, tout entier à son amour, l'amant de Berthe repousse l'idée d'abandonner sa mère et celle qu'il aime. Resté seul, il s'inquiète de leur long retard; mais tout-à-coup Berthe s'élance dans sa chaumière, poursuivie par les soldats du comte d'Oberthal. Elle supplie Jean de la soustraire à leurs regards : il lui montre sous l'escalier un enfoncement caché par un rideau; elle s'y réfugie. Bientôt paraît une troupe d'hommes armés qui, ne pouvant obtenir de Jean l'indication du lieu où Berthe a trouvé un asile, menace les jours de sa mère. A la vue de Fidès sous la hache des bourreaux, son fils désespéré sacrifie son amour, et livre sa maîtresse aux soldats pour sauver sa mère. Dans son désespoir, il se souvient des paroles des missionnaires, et le désir de la vengeance le décide à les rappeler. Saisissant l'instant favorable, ceux-ci l'entraînent avec eux, et Jean s'éloigne de sa chaumière pendant le sommeil de sa mère.

Au troisième acte, la scène est transportée dans la Westphalie, au camp des anabaptistes, en vue de la ville de Munster. Jean a réalisé

Que pour nous s'apprête
Le repas du matin.

CHŒUR.

La brise est muette, etc.

SCÈNE II.

LES PRÉCÉDENTS, BERTHE, sortant d'une des maisons à droite, et s'avançant au bord du théâtre.

CAVATINE.

Un espoir, une pensée,
Dont mon âme est bercée,
Fait rougir la fiancée
De trouble et de plaisir.
Demain! demain! O joie extrême,
A l'autel, un serment suprême
Doit m'unir à celui que j'aime;
Et sa mère, aujourd'hui même,
Pour me chercher va venir.
Oui sa mère, déjà la mienne.
Près de lui me conduit ce soir;
L'aimer devient mon devoir.
Saint hymen, douce chaîne
Qui vient imposer à mon cœur
L'amour et le bonheur.

SCÈNE III.

LES PRÉCÉDENTS, BERTHE, FIDÈS, arrivant en costume de voyage.

BERTHE, courant au-devant d'elle.

Fidès, ma bonne mère, enfin donc vous voilà!

FIDÈS.

Tu m'attendais!

BERTHE.

Depuis l'aurore!

FIDÈS.

Et Jean, mon fils, attend plus ardemment encore
Sa fiancée!... « Allez, ma mère, amenez-la? »
M'a-t-il dit... Et je viens!

BERTHE.

Ainsi, moi, pauvre fille,
Orpheline et sans biens, il m'a daigné choisir!

FIDÈS.

Des filles de Dordrecht, Berthe est la plus gentille
Et la plus sage! Et je veux vous unir.
Et je veux, dès demain que Berthe me succède,
Dans mon hôtellerie et dans mon beau comptoir,
Le plus beau, vois-tu bien, de la ville de Leyde.
Hâtons-nous... car mon fils nous attend pour ce soir!

BERTHE.

Reposez-vous, d'abord!

FIDÈS.

Que Dieu nous soit en aide.
Partons!

BERTHE.

Non pas vraiment!... Vassale, je ne puis
Me marier, ni quitter ce pays
Sans la volonté souveraine
Du comte d'Oberthal, seigneur de ce domaine,
Dont vous voyez d'ici les créneaux redoutés!

FIDÈS.

Alors auprès de lui, courons... Viens!
(Elle veut l'entraîner vers le château, à droite).

BERTHE, prêtant l'oreille.

Écoutez!

Au moment où Berthe et Fidès viennent de franchir les marches de l'escalier qui conduit au château, on entend au-dehors un air de psaume, puis paraissent au haut de l'escalier trois anabaptistes.

SCÈNE IV.

LES PRÉCÉDENTS, ZACHARIE, JONAS, MATHISEN.

FIDÈS, à demi-voix à Berthe, et redescendant avec crainte les marches de l'escalier.

Quels sont ces hommes noirs aux figures sinistres?

BERTHE, de même.

On dit que du Très-Haut, ce sont de saints ministres,

les espérances des missionnaires par sa valeur, et a vaincu les troupes envoyées contre les fanatiques rangés sous sa bannière. Cependant, témoin des cruautés auxquelles se livre cette horde de bandits, il ne veut pas aller plus loin, et se dispose à se retirer, lorsque le comte d'Oberthal, arrêté dans la forêt voisine et amené en sa présence, lui apprend que Berthe s'est précipitée dans les flots pour sauver son honneur, et qu'elle se trouve en ce moment à Munster. A cette nouvelle, Jean se ranime et se décide à attaquer cette ville, pour y retrouver sa fiancée.

Le quatrième acte transporte le spectateur dans la capitale de la Westphalie. Les anabaptistes se sont emparés de cette ville et s'y sont livrés à leurs dévastations ordinaires. Parmi les bourgeois frappés de terreur se trouve une pauvre femme qui demande l'aumône, dont elle destine le produit à faire dire des messes pour le repos de l'âme de son fils. Cette femme n'est autre que Fidès. Trompée par une ruse des missionnaires, elle croit que Jean a cessé de vivre, et, désespérée, elle a quitté sa chaumière et parcourt l'Allemagne en tendant la main. Sur cette place de Munster, elle retrouve Berthe cachée sous des habits de pélerin. Instruite par Fidès de la mort de son fiancé, celle-ci prend la résolution d'arriver jusqu'au Prophète, et de venger en le frappant, ses malheurs et ceux de l'Allemagne. La scène change, et, transportée dans la cathédrale, elle offre le spectacle du couronnement de Jean de Leyde. Entouré des grands électeurs, de guerriers et d'un peuple immense, il se rend d'abord au maître-autel; puis il reparaît couvert des habits impériaux, la couronne en tête et le sceptre à la main. Tout le monde se prosterne, et lui seul est debout. En ce moment Fidès, qui se trouve dans l'église, le reconnaît et s'écrie : *Mon fils!* A ce cri, le peuple, persuadé que le Prophète est descendu du ciel, s'éloigne avec indignation de cette femme, et les missionnaires tirent leurs poignards pour la frapper. L'effroi de Jean, à la vue du danger qui menace sa mère, est extrême; mais il modère son émotion et demande froidement quelle est cette femme. Le peuple est dans le doute et commence à considérer le Prophète comme un imposteur; craignant pour les jours de son fils, Fidès contient son indignation lorsque celui-ci la présente comme insensée, et s'agenouillant à son ordre, elle dit :

Oui, la lumière brille à mes yeux obscurcis!
Peuple, je vous trompais!... ce n'est pas là mon fils!

Le peuple crie au miracle, et Jean s'éloigne environné de la foule.

Tout l'effet dramatique est réuni dans le dernier acte; car là seulement les sentiments, contenus dans tout le reste de l'ouvrage, se font jour et se développent avec force. Conduite dans un caveau du palais, par l'ordre du prophète, Fidès y laisse éclater ses sentiments douloureux et le ressentiment que lui inspire l'ingratitude de son fils. Bientôt lui-même paraît, et, dominé par l'éloquence des sentiments maternels, il se jette à genoux, s'avoue coupable, et abjurant ses erreurs, se dispose à suivre sa mère, lorsque Berthe paraît. Instruite par son aïeul, gardien du palais de Munster, que des amas de salpêtre et de fer existent dans les caveaux de ce palais, elle vient avec un flambeau pour venger par la mort du Prophète et de toute sa cour, celle de son fiancé. La joie dont elle est saisie à la vue de Fidès et de son fils la fait renoncer à son dessein. Tous trois vont s'éloigner du palais par une porte secrète; mais au même moment paraît un officier, suivi de plusieurs soldats, qui vient annoncer au prophète que, par trahison, l'ennemi s'est glissé jusque dans son palais, et l'invite à se défendre! Obligé de dévoiler aux yeux de Berthe le secret qu'il voulait lui cacher, Jean donne des ordres pour préparer sa vengeance contre ceux qui l'ont trahi; Berthe, ne pouvant plus douter que son amant n'est autre que le Prophète, le maudit et se tue.

La scène change, et Jean de Leyde, retiré dans la grande salle du palais de Munster, entouré de jeunes filles, de courtisanes, de pages, de valets et d'anabaptistes, donne l'ordre de fermer les grilles dès que ses ennemis sont arrivés, et de faire sauter le palais, qui s'embrase et s'écroule sur ses habitants. L'ouvrage se termine par ce tableau de destruction.

On voit que l'amour par lequel l'auteur du poëme de cet opéra a voulu fournir au compositeur des moyens d'opposition à la couleur trop sombre du sujet, n'amène que deux scènes qui n'ont peut-être pas tout le caractère passionné nécessaire pour atteindre ce but; car dans l'une, Jean livre sa maîtresse à la passion du comte d'Oberthal; dans l'autre, la jeune fille prend sa revanche en maudissant celui dont, un instant auparavant, elle voulait venger la mort. D'ailleurs, le moyen de considérer cet amour comme véritable, lorsqu'on voit le prétendu Prophète l'oublier pour ne s'occuper que de ses vues ambitieuses dès qu'il est à la tête d'une armée; s'en souvenir ensuite par la rencontre fortuite de celui qui lui a enlevé l'objet de cet amour, et s'emparer de Munster afin de l'y retrouver, puis l'oubliant de nouveau, dès qu'il est entré dans cette ville, et ne songeant plus qu'à son couronnement? L'amour ne peut être un accessoire dans une action dramatique : il faut qu'il en soit le nœud, sinon il ne saurait inspirer d'intérêt. C'est donc là le côté faible de la fable inventée par M. Scribe pour la nouvelle production de Meyerbeer. Heureusement, il a mieux rencontré dans l'expression des

---

Qui depuis quelque temps parcourent nos cantons,
Répandant parmi nous leurs doctes oraisons!

JONAS, MATHISEN ET ZACHARIE à voix haute.

Iterum ad salutares undas,
Ad nos, in nomine Dei,
Ad nos, venite populi!

TOUS.

Ecoutez! écoutez le ciel qui les inspire;
Dans leurs traits égarés voyez quel saint délire.

LES TROIS ANABAPTISTES.

O peuple impie et faible! O peuple misérable!
Que l'erreur aveugle, que l'injustice accable!

ZACHARIE.

De ces champs fécondés longtemps par vos sueurs
Voulez-vous être enfin les maîtres et seigneurs?

LES TROIS ANABAPTISTES.

Ad nos, venite populi!

JONAS, à un des paysans lui montrant le château.

Veux-tu que ces castels, aux tourelles altières,
Descendent au niveau des plus humbles chaumières?

LES TROIS ANABAPTISTES.

Ad nos! venite populi!

MATHISEN.

Esclaves et vassaux, trop longtemps à genoux,
Ce qui fut abaissé se lève!... Levez-vous!

PLUSIEURS PAYSANS.

Ainsi ces beaux châteaux?...

ZACHARIE.

Ils vous appartiendront!

D'AUTRES PAYSANS.

La dîme et la corvée...

MATHISEN.

Elles disparaîtront!

D'AUTRES PAYSANS.

Et nous, serfs et vassaux ....

MATHISEN.

Libres en ce séjour!

D'AUTRES PAYSANS.

Et nos anciens seigneurs?

JONAS.

Esclaves à leur tour!

ENSEMBLE.

CHOEUR de paysans se parlant entre eux à demi-voix.

Ils ont raison, écoutons bien!
Ce sont vraiment des gens de bien!
Nous voilà maîtres tout à coup;
Nous n'avions rien, nous aurons tout.
Sans travailler nous aurons tout.
Plus d'oppresseurs en ce séjour;
Nous le serons à notre tour.
Nous sommes forts, nous sommes grands!
Excepté nous, plus de tyrans!

LES TROIS ANABAPTISTES.

Iterum ad salutares undas,
Ad nos, in nomine Dei,
Ad nos, venite populi.

LES PAYSANS, s'échauffant et s'animant peu à peu.

Malheur à qui nous combattrait!
C'est un impie, et son supplice est prêt;
Le ciel qui nous protége a dicté son arrêt.

LES TROIS ANABAPTISTES, avec exaltation.

O roi des cieux, à toi cette victoire!
Dieu des combats, marche avec nous!
Les nations verront ta gloire,
Ta sainte loi luira pour tous!
Dieu le veut! Dieu le veut! Marchez et suivez-nous;
De la liberté sainte, enfin voici le jour.
De notre Germanie elle fera le tour.
Dieu le veut!

TOUS LES PAYSANS, avec fureur.

Aux armes! Au martyr!!
Marchons!... Marchons!... Vaincre ou mourir!

Tous les paysans, excités par les trois anabaptistes, se sont armés de fourches, de pioches, de bâtons, et s'élancent sur les marches de l'escalier qui conduit au château.

SCÈNE V.

Les portes du château s'ouvrent; Oberthal sort;

sentiments maternels et dans la tendresse du fils pour la mère, et les beaux spectacles, dont il a préparé les éléments dans les troisième, quatrième et cinquième actes, ont été pour l'illustre compositeur des occasions où son talent a pu se produire sous des formes variées. La gradation de l'intérêt est d'ailleurs bien observée, et la froideur des premiers actes est bien rachetée dans les autres.

Ce qu'il faut à Meyerbeer pour le développement des ressources de son talent, c'est la progression d'intérêt dans le drame, et surtout des occasions dans lesquelles il puisse arriver aux plus grandes proportions de cet art de traiter un motif, d'abord peu remarquable en apparence, qui lui est si familier. Ses sympathies sont pour les effets de puissance; mais aucun musicien, peut-être, n'a connu aussi bien que lui l'art d'y arriver par degrés, d'en ménager l'explosion, de varier le caractère du thème, de le présenter environné de mille détails qui en changent l'aspect, de le quitter, de le reprendre; puis, réunissant tout à coup ces formes diverses et en quelque sorte étrangères l'une à l'autre, d'en faire un tout homogène, saisissant par la grandeur, la pompe et l'énergie. L'art, qui déjà a subi tant de transformations, est destiné sans doute à se transformer encore à l'infini, par cela seul qu'il n'a d'autres bornes que celles de la pensée et du sentiment; mais, quelles que soient ses destinées futures, les productions de ce grand artiste resteront comme des modèles de l'art d'attiser l'émotion, de l'exciter, de la suspendre et de la porter insensiblement à ses dernières limites; art immense, qui ne peut être que le fruit d'une organisation exceptionnelle. Déjà, dans *Robert-le-Diable*, les facultés du maître s'étaient manifestées sous ce rapport de la manière la plus heureuse dans le troisième acte et dans le cinquième, car l'effet était irrésistible dans la création fantastique de la scène des nonnes, et surtout dans les derniers tableaux de l'ouvrage. Dans *les Huguenots*, la manière du maître avait pris plus d'empleur et semblait ne pouvoir s'élever plus haut; car on sait quelles impressions produisent les grandes scènes des quatrième et cinquième actes; cependant le caractère de grandeur me paraît plus imposant encore dans *le Prophète*, et surtout dans les dernières parties de l'ouvrage. L'art y a plus de nerf, plus de variété, plus de sûreté; et cette impression, je n'en juge pas par moi seul, car, dans les corridors de l'Opéra, on entendait sortir de toutes les bouches, aux deuxième et troisième représentations, cette exclamation : *Je n'ai jamais éprouvé par la musique d'émotion aussi forte!*

Mon intention n'est pas de détailler ici l'analyse des morceaux de la nouvelle partition de Meyerbeer; je réserve cette analyse pour un second article, et je ne veux indiquer dans celui-ci que l'effet général des grandes parties de l'ouvrage. Dans cet opéra, comme dans *les Huguenots*, un chant religieux traverse toute la pièce, et se reproduit dans toutes les situations où les missionnaires anabaptistes veulent ranimer le fanatique élan de la population. C'est là une de ces tendances mystiques du talent du compositeur, dont j'ai déjà parlé précédemment; elle donne à ses dernières productions un cachet d'individualité incontestable. Il est bon de remarquer que ces répétitions fréquentes du chant d'un psaume ou d'un cantique caractérisent les temps de luttes religieuses enfantées par la réformation. Dans *le Prophète*, ce cantique vient former un contraste saillant avec la gaîté des chants villageois, où l'on trouve de l'entrain et de la verve. A plusieurs reprises, il revient dans les scènes du premier acte, parce que les paysans ne se sont pas encore associés à l'œuvre de destruction entreprise par les anabaptistes. Il sert à exalter leur nouvelle foi; mais, dès le troisième acte, alors que tout est soulevé dans le pays, agité par l'insurrection, le cantique disparaît et fait place à des accents plus passionnés.

Il est une autre mélodie dont Meyerbeer tire de très-heureux effets dans sa nouvelle partition : c'est celle que font entendre, au quatrième acte, les enfants de chœur dans la cathédrale de Munster :

Le voilà, le roi prophète!
Le voilà, le fils de Dieu!
A genoux!... Courbez la tête,
Devant son sceptre de feu.

Cette mélodie, d'un caractère doux et calme, se fait d'abord entendre comme accompagnement de la voix au second acte, lorsque Jean de Leyde fait aux missionnaires le récit du rêve, dans lequel une sainte mission et l'empire de la terre lui ont été promis. La combinaison instrumentale imaginée par Meyerbeer pour cet accompagnement mélodique est d'un rare bonheur et d'une suavité très-remarquable. A différentes reprises, ce chant se reproduit jusqu'au quatrième acte, où, chanté d'abord à l'unisson par les enfants de chœur, il est repris ensuite par tout le peuple aux sons puissants de l'orgue, combinés avec les ressources formidables d'un orchestre énergique. La plume est impuissante à donner une idée de la majesté, de la pompe de ce dernier effet, produit par une profonde connaissance de la gradation dans le développement de la puissance sonore. Je le répète, Meyerbeer n'a point de rival dans ces choses, dont lui seul a le secret.

Econome d'émotions fortes aux deux premiers actes de son ouvrage, il y a mis surtout de gracieuses et douces mélodies. La plus remarquable de ces romances ou couplets est celle que chante Roger au second acte :

---

il est entouré de seigneurs ses amis, avec lesquels il cause en riant. A sa vue les paysans s'arrêtent; ceux qui avaient gravi les marches de l'escalier les redescendent avec effroi, et cachent les bâtons dont ils s'étaient armés.

Oberthal s'avancent tranquillement au milieu des paysans qui le saluent.

CHOEUR DE PAYSANS, ôtant leur chapeau.

Salut! Salut au noble châtelain!

OBERTHAL, regardant le groupe des anabaptistes.

Quels accents menaçants, quels cris sombres et tristes
Troublent jusqu'en nos murs la gaîté du festin?

(S'approchant d'eux.)

Ceux-là ne sont-ils pas de ces anabaptistes,
Ces fougueux puritains, ces ennuyeux prêcheurs,
Semant partout, dit-on, des dogmes imposteurs?

PLUSIEURS SEIGNEURS.

Ils nous divertiront peut-être,
Ecoute-les.

LES TROIS ANABAPTISTES.

Malheur!... Malheur!
A celui dont les yeux ne s'ouvrent qu'à l'erreur!

OBERTHAL, regardant Jonas.

Eh! mais, je crois le reconnaître;
Oui, c'est maître Jonas, mon ancien sommelier,
Que j'ai de ce château chassé par la fenêtre!
Il me volait mon vin, dont il se disait maître.

(Aux soldats qui lui l'accompagnent, montrant les trois anabaptistes.)

Que le fourreau du sabre aide à les châtier!

TOUS TROIS, avec indignation.

Un supplice infamant!

OBERTHAL, à Zacharie.

Et je vous fais suspendre
A ces nobles créneaux, vous et vos compagnons,
Si vous reparaissez jamais dans ces cantons!

(Aux soldats.)

Qu'on les chasse! Eloignez sa figure infernale!

(Apercevant Berthe qui s'avance timidement et fait la révérence.)

Ah! celle-ci vaut mieux. Approche, ma vassale.

(Aux seigneurs ses amis.)

Tous ces vins généreux que j'ai bus à longs traits
Enivrent ma raison et doublent ses attraits.

(A Berthe.)

Parle! Que me veux-tu?

BERTHE, bas à Fidès.

Ma mère, j'ai bien peur!

FIDÈS.

Ne crains rien; je suis là pour te donner du cœur!

FIDÈS et BERTHE, à Oberthal.

ROMANCE, à deux voix.

PREMIER COUPLET.

Un jour dans les flots de la Meuse
J'allais périr... Jean me sauva!
Orpheline et bien malheureuse,
Dès ce jour il me protégea!
Je connais votre droit suprême;
Mais Jean m'aime de tout son cœur...
Ah! permettez qu'aussi je l'aime!
Le voulez-vous, mon bon seigneur?
Mon doux seigneur!

DEUXIÈME COUPLET.

Vassale de votre domaine,
Je suis sans fortune et sans bien,
Et Jean, que son amour entraîne,
Veut m'épouser, moi qui n'ai rien!
Voici sa mère qui réclame
Pour son fils, ma main et mon cœur...
Permettez-moi d'être sa femme.
Le voulez-vous, mon bon seigneur?
Mon doux seigneur!

OBERTHAL, regardant Berthe avec amour.

Eh quoi, tant de candeur, d'attraits et d'innocence
Seraient perdus pour nous et quitteraient ces lieux!

Il est un plus doux empire
Auquel dès longtemps j'espire.

Des modulations hardies, mais qui n'ont rien de heurté, sont jetées dans ce chant élégant dont le charme s'augmente par les accents de la voix sympathique de Roger.

Le morceau le plus important des deux premiers actes est le quator qui termine le second, et qui remplit toute la dernière scène. La situation des personnages, et la diversité des sentiments mis en contact, donnent à ce morceau un caractère particulier parfaitement exprimé par le compositeur. La douleur dont Jean est saisi par la perte de sa fiancée ; le désir de vengeance qui remplit son cœur; sa tendresse pour sa mère; l'ambition, l'espérance et les idées mystiques qui assiégent son esprit, sont des sources de variété dans les accents. D'autre part, les missionnaires anabaptistes qui ont compris le secret de cette âme ardente, la poussent sans relâche vers leur but unique. De là l'animation du morceau où tous ces sentiments sont exprimés, et ses diverses péripéties; de là, enfin, le chaleureux effet qu'obtient la conception du compositeur.

Au commencement du troisième acte, le drame se transforme et prend un caractère d'exaltation fanatique et de férocité. Les anabaptistes traînant des prisonniers, des femmes, des enfants, veulent les égorger, et le chœur s'écrie :

Du sang! que Judas succombe!
Du sang! dansons sur leur tombe!
Du sang! voilà l'hécatombe
Que Dieu vous demande encor!

Le musicien venant ici au secours du poëte, l'effet de ce chœur est saisissant.

Un coloris si sombre ne pourrait être employé longtemps sans faire naître le dégoût; mais les auteurs du *Prophète* ont à cet égard une expérience qui n'est jamais en défaut. A ces violences, ils se hâtent d'opposer les divertissements du camp qui succèdent aux combats, et les danses élégantes et gracieuses viennent occuper la scène. Là, Meyerbeer n'a pas été moins bien inspiré que dans le reste de son travail, car ses airs de danse sont aussi jolis, aussi piquants que sa musique dramatique est énergique et puissante. Il y a dans ce ballet un pas de redowa, une musique pour des tableaux de patineurs, et un galop final, remplis de choses charmantes et d'un effet entraînant.

La seconde partie du troisième acte est remplie par deux scènes principales, dont une renferme un trio de trois hommes, et l'autre un finale brillant, qui se termine par une phrase pleine d'enthousiasme, remarquable par le caractère mystique empreint dans tout l'ouvrage. Dans un autre article, j'analyserai avec soin ces deux morceaux, que je considère comme des parties importantes de la nouvelle partition de Meyerbeer.

J'ai déjà dit que l'intérêt dramatique, passionné, ou pour parler plus exactement, l'intérêt de cœur, est dans les quatrième et cinquième actes de l'ouvrage. Cet intérêt se trouve tout entier dans les douleurs de la mère du prophète. Le compositeur a trouvé pour cette douleur de ces accents qui ne lui manquent jamais dans l'expression des sentiments énergiques. Qu'il y a de mélancolie dans cette romance :

Donnez pour une pauvre âme!

Quel enthousiasme dans cette grande et belle phrase, si admirablement dite par Mme Viardot :

Grands dieux, exaucez ma prière :
Qu'errant, misérable et proscrit,
Il soit châtié sur la terre!
Que dans le ciel il soit maudit!

Qu'il y a à la fois d'indignation, de douleur et d'amour maternel dans ce chant :

Qui je suis?...
Moi!... qui je suis?... Je suis la pauvre femme
Qui t'as nourri, t'as porté dans ses bras!

Comme le cœur de mère perce encore dans cette mélodie mélancolique :

Mon cœur est désarmé!
Mon courroux m'abandonne,

Mais je m'aperçois que je ne veux point analyser, et que j'analyse : je me laisse entraîner par mes souvenirs, et j'oublie les limites du cadre où je dois me renfermer. Disons maintenant quelque chose de l'exécution du *Prophète* et de sa mise en scène. Cette grande œuvre marquera dans l'histoire de l'Opéra, non seulement par sa haute valeur, mais par la restauration du chant, tombé depuis quelques années dans une décadence évidente. Par le fait de beaucoup de fautes commises dans la direction de ce théâtre, les chanteurs de mérite s'étaient usés sans être remplacés, ou s'étaient éloignés, fatigués par les injustices ou l'impéritie des directeurs. Les choses en étaient venues à ce point, que l'existence possible de ce grand spectacle dans l'avenir pouvait être mise en doute. Il n'a pas fallu moins que l'autorité de l'auteur du *Prophète* pour porter remède à cet état de choses dont tous les amis de l'art étaient effrayés. C'est à lui qu'est dû l'engagement de Mesdames Viardot et Castellan, ainsi que ce lui de Roger. Rien n'était plus à propos : rien ne pouvait être plus heureux. Tout le monde sait que Madame Viardot ne brille pas moins par son beau sentiment que par les résultats de ses études consciencieuses; mais ce qu'on ne savait pas,

---

(A Berthe.)
Non, ta beauté mérite un sort plus glorieux.
Pour toi, pour ton bonheur, usant de ma puissance,
Je refuse...

CHOEUR DE PAYSANS, poussant un cri d'indignation.
Grands dieux!

BERTHE, se jetant dans les bras de Fidès.
Ah! quel malheur!

FIDÈS, s'élançant au milieu des paysans
Ah! quelle horreur!

OBERTHAL, à droite à ses amis.
C'est à moi qu'appartient tant de grâce et de charmes;
Mon cœur à son aspect bat d'un transport soudain.

Fidès à gauche, au milieu des paysans, leur fait honte de leur lâcheté, les supplie de défendre Berthe, et de réclamer justice pour elle. Les paysans excités par ses reproches s'avancent d'un air résolu et menaçant vers leur seigneur, qui, sans les voir, cause avec ses amis. A leur approche, Oberthal se retourne; ses vassaux s'arrêtent interdits et tremblants.

OBERTHAL, s'avançant sur eux et les faisant reculer.
Croyez-vous, par hasard, m'inspirer des alarmes?
Je l'ai dit, je le veux, moi seigneur châtelain!
Vos cris sont moins puissants que Berthe et que ses larmes!
Soumettez-vous d'abord, et nous pourrons après
Céder aux pleurs, peut-être; aux menaces, jamais!

Pendant ces derniers vers, de jeunes pages de la suite d'Oberthal ont entouré Berthe et Fidès, qu'ils qu'ils entraînent dans le château. Oberthal et ses amis les suivent, et derrière eux se referment les portes du château. Les paysans, muets de surprise et de frayeur, se retirent en silence et la tête baissée. Tout à coup on entend dans le lointain le psaume des anabaptistes. Ceux-ci paraissent dans le fond du théâtre; le peuple court au-devant d'eux et se prosterne à leurs pieds sur les marches de l'escalier, tandis que Zacharie, Jonas et Mathisen menacent du regard et du geste le château d'Oberthal.

Le théâtre change à vue.

ACTE DEUXIÈME.

L'auberge de Jean et de sa mère dans les faubourgs de la ville de Leyde. Porte au fond, et croisées donnant sur la campagne. Portes à droite et à gauche. On entend au-dehors un air de valse. Jean, tenant des bracs qu'il pose sur une table, sort de la chambre à droite, et va ouvrir les portes du fond, il aperçoit devant cette porte et devant la croisée, des paysans et des paysannes qui s'amusent à valser, et qui, toujours en valsant, entrent dans l'intérieur de la taverne; plusieurs se mettent à des tables et chantent le chœur suivant, tandis que les autres continuent leurs danses.

SCÈNE I.

CHOEUR.
Valsons, valsons toujours,
La valse a mes amours!
Peine ou beauté cruelle,
Tout s'étourdit par elle.
Demain, danseurs joyeux,
Nous valserons bien mieux.
Demain Jean se marie
A Berthe, son amie!
Valsons, valsons toujours,
Pour lui, pour ses amours!

PLUSIEURS DANSEURS, s'arrêtant fatigués.
Pour les danseurs, allons, Jean, de la bière!

JEAN, leur en versant.
En voici, mes amis!

(Remontant le théâtre et regardant vers la porte du fond.)
Le jour baisse et ma mère
Bientôt sera de retour
Avec ma fiancée... O Berthe, ô mon amour!

(La suite au prochain numéro).

avant de la voir et de l'entendre dans *le Prophète*, c'est qu'elle n'est pas moins grande tragédienne que grande cantatrice. Le geste, le regard, la démarche, l'accent, tout en elle est dramatique, tout concourt à l'effet de ce grand style du chant dont la nature lui a donné l'instinct, et qu'elle a perfectionné par les belles traditions de l'école dont elle sort. Son rôle ne commence en quelque sorte qu'au quatrième acte du *Prophète*; mais à partir de cet acte, elle domine la scène, et tout l'intérêt se porte sur elle. Il me faudrait tout citer si je voulais parler de tout ce qui mérite des éloges dans sa manière de phraser, et si les dimensions d'un article du journal me permettaient d'entrer dans des détails sur les qualités expressives et musicales par lesquelles elle impressionne le public. Disons seulement que dans la scène finale du quatrième acte, et dans celle du cinquième, elle a surpassé les actrices les plus dramatiques que j'ai entendues à l'Opéra dans ma longue carrière.

Un critique ne renonce pas facilement à ses droits : j'userai donc des miens, en mettant à côté de ces éloges, si justement mérités, quelques observations sur l'abus des points d'orgue où Mme Viardot se laisse quelquefois entraîner. Ce n'est pas d'aujourd'hui que je lui connais ce penchant. Douée de l'instinct de l'harmonie, elle aime à faire de ces points d'orgue où les voix se croisent et se combinent d'une manière souvent plus bizarre qu'agréable, et dont le goût n'est pas toujours analogue au caractère de la situation ou du morceau. Je l'engage à ne pas oublier, dans les moments de fantaisie où elle imagine ces choses, ce sentiment dramatique si beau et si pur par lequel elle obtient de légitimes succès.

Je considère Mme Castellan comme une très-bonne acquisition pour l'Opéra. Elle a de la jeunesse, du charme, une voix pure et puissante, une excellente éducation vocale ; car les petites imperfections que j'ai remarquées dans certaines notes élevées ne tiennent pas à la conformation de son oreille, mais peut-être à de certaines négligences dans les préparations.

Bien des personnes ont pensé que Roger se hasardait imprudemment quand il a quitté l'ancien théâtre de ses succès pour aborder la grande scène de l'Opéra : mais l'épreuve qu'il vient de tenter décide en sa faveur, car la réussite justifie toujours l'entreprise. Le rôle de Jean de Leyde lui est très-favorable. Sa voix sympathique trouve à s'y développer avantageusement dans toutes les parties douces, expressives et gracieuses ; peut-être devra-t-il mettre encore plus d'ampleur dans le style et de largeur dans le récitatif.

En général, tous les rôles du *Prophète* sont chantés avec soin et d'une manière convenable. L'exécution des chœurs est très-satisfaisant, et l'orchestre, confié à la direction intelligente de M. Girard, ne mérite que des éloges.

A l'égard des ballets, de la mise en scène, des décorations, de l'exactitude et de la fraîcheur des costumes, enfin de l'effet général de l'ouvrage, il n'y a pas d'exagération à dire que rien d'aussi beau, d'aussi complet, d'aussi saisissant, n'a été donné à l'Opéra. Le troisième acte, avec sa campagne pittoresque, son lac glacé et ses danses animées, offre un ensemble charmant. Rien de plus beau et de plus nouveau que l'intérieur de la cathédrale de Munster ; rien de plus intelligemment disposé que la mise en scène du grand spectacle offert par la foule qui y est rassemblée ; rien de plus magnifique que la grande salle du palais au cinquième acte, et de plus saisissant que la scène de destruction qui termine l'ouvrage. Avec *le Prophète*, l'Opéra retrouvera ses beaux jours. FÉTIS père.

7e SÉANCE DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

Que la symphonie en *la* de Beethoven ait fait fureur ; que l'*Ave Maria* de Cherubini et l'*Alla Trinità* du XVIe siècle aient ravi l'assemblée ; qu'on ait écouté avec transport les fragments de *la Vestale* et salué par d'unanimes acclamations le vénérable patriarche de la scène lyrique ; que le programme ait été magnifique, l'exécution superbe, l'effet général excellent ; quoi de surprenant à tout cela? La perfection des concerts de la rue Bergère a perdu depuis longtemps le mérite de l'imprévu.

Mais que le public privilégié, exclusif qui, hante périodiquement la salle du Conservatoire, public difficile, hargneux, redoutable s'il en fut, ait accueilli avec faveur, avec force battements de mains et rumeurs d'enthousiasme l'œuvre d'un musicien français, plein de vie et de jeunesse, oh! vraiment voilà qui est nouveau, sans exemple, en dehors des us et coutumes du terrible aréopage. Jusqu'ici, pour arracher des témoignages de sympathie à cet inflexible auditoire, il fallait qu'un grand artiste eût l'avantage d'être mort ou tout au moins étranger. Mais un contemporain, un compatriote vivant et bien vivant, un compositeur dont chacun connaît le visage, que vous avez le droit et la faculté de coudoyer à toute heure sur les boulevards, comment cet équitable public pouvait-il admettre que ce citoyen eût du génie?

Voici pourtant que le parterre rébarbatif s'est ravisé. O surprise ! un musicien français, un musicien vivant, un musicien dans la force de l'âge et du talent, a triomphé en vingt minutes d'un préjugé de vingt années. Et quel musicien, je vous prie? Précisément celui que l'intolérance orthodoxe mit si longtemps à l'index, l'auteur de la *symphonie fantastique*, l'auteur d'*Harold*, l'auteur de *Cellini*, de *Romeo*, de *Faust*, dénoncé par les docteurs aux colères vengeresses de l'école, poursuivi, flagellé avec tant d'acharnement par la critique classique comme hérétique, schismatique et relaps! La romance a raison : *Ni jamais ni toujours*, c'est la devise des amours.... et des haines!

Or, Berlioz (puisqu'il faut l'appeler par son nom), Berlioz admis et fêté par ce public du Conservatoire superlativement conservateur ; Berlioz sortant vainqueur d'une pareille épreuve ; Berlioz traitant de pair à pair, de puissance à puissance avec Cherubini, Beethoven, Spontini, c'est tout bonnement une révolution, déjà sans nul doute accomplie dans les esprits, mais consommée cette fois par une solennité officielle, la manifestation du 15 avril. Grâce à l'initiative de M. Girard, dont la direction intelligente rajeunit et vivifie la Société des concerts, de salutaires atteintes auront été portées cette année au formalisme un peu routinier du programme. L'auditoire de son côté en est venu pour la première fois à répudier le puritanisme par trop rigoureux de son axiome favori : hors de Mozart et de Beethoven point de salut! Tout cela signifie bien quelque chose, et l'histoire en saura démêler senles.

Quant aux fragments empruntés à la *Damnation de Faust*, de Berlioz, nous avons exprimé notre opinion, dans ce journal même, en des termes qui disent assez la valeur de cette poétique et riche conception. Bien loin de modifier notre pensée, la belle exécution de l'orchestre et des chœurs n'a pu qu'ajouter à l'effet dominateur de ces pages où l'imagination brille de couleurs si vives et si variées. Les combinaisons originales sont semées à mains prodigues dans le chœur descriptif, dans le ballet féériquement instrumenté des gnomes et des sylphes. Il y a des harmonies vocales et aussi des amalgames de timbres qui surprennent par leur nouveauté véritablement inouïe. Si quelquefois l'effet en est étrange, du moins il n'est jamais vulgaire. Ce qui étonne par-dessus tout dans la *Marche hongroise*, c'est une audace, une vigueur extraordinaire. Le rhythme en est jeté dans un moule qui n'appartient qu'à Berlioz. On cède rapidement à son irrésistible puissance. La fougue, l'impétuosité, débordent de toutes parts. C'est de la verve, de la verve, et encore de la verve : don précieux, force entraînante que nous admirions le lendemain dans l'ouverture du *Carnaval romain* du même auteur, fort bien exécutée par l'Union musicale. L'artiste a particulièrement épanché les trésors de cette chaleureuse énergie dans la vaste composition de *Faust*. Ne pensera-t-il point à la remettre tout entière sous les yeux du public? C'est, selon nous, l'œuvre où il s'est montré le plus complétement lui-même, où il s'est personnifié. C'est aussi l'œuvre qui a besoin d'être entendue le plus souvent pour être bien comprise. L'opinion en saisira un jour toute la portée; et comme le *Faust* allemand est la gloire de Gœthe, le *Faust* musical sera la gloire de Berlioz. Maurice BOURGES.

NOUVELLES.

*** Demain, lundi, au théâtre de la Nation, la quatrième représentation du *Prophète*.

*** Trois représentations consécutives ont largement posé le magnifique succès du *Prophète*. A chacune de ces belles soirées, la verve des artistes s'est augmentée avec leur confiance, et l'effet général de l'ouvrage a grandi dans la même proportion.

*** Le président de la République, entouré de la plupart des officiers de sa maison, assistait à la première représentation du *Prophète*, qui avait attiré à l'Opéra une foule nombreuse et brillante. M. Ney de la Moskowa, dont on connaît le goût éclairé pour les arts, avait été invité à cette représentation extraordinaire, et accompagnait M. le président.

*** Le lendemain de la dernière répétition du *Prophète*, on avait beaucoup parlé d'un dissentiment soulevé entre la direction et l'auteur du poëme, par le refus, à la porte, de quelques billets signés de lui. Deux heures avant la représentation, M. Scribe recevait la lettre suivante : — « Cher Scribe, nous avons cherché aujourd'hui à vous expliquer le malentendu dont vous avez tant à vous plaindre et à nous en excuser comme nous devions le faire envers vous; notre devoir serait au moins de vous ménager si nous ne vous aimions pas. Comment peut-on supposer que nous ayons voulu vous être désagréable quand nos intérêts, notre affection, nous commandent les meilleurs procédés pour un ancien ami, pour un auteur si précieux? Que le succès d'*Adrienne Lecouvreur*, que le succès certain de ce soir, vous adoucissent, et venez voir votre nouveau triomphe. Tout à vous, N. Roqueplan, Duponchel. »

*** La musique du nouveau chef-d'œuvre de Meyerbeer est déjà à la gravure, et sera très-prochainement mise en vente chez Brandus et Cie.

*** Aujourd'hui, dimanche, Fanny Cerrito et Saint-Léon feront leurs adieux au public parisien, en paraissant pour la dernière fois dans *le Violon du Diable*. Ces deux artistes se rendent à Stockholm, où les appelle un engagement magnifique. Toutes les difficultés qui, à raison de la guerre entre le Danemark et la Prusse, et le choléra en France, pouvaient retarder leur arrivée à Stockholm, ont été levées diplomatiquement. Un appartement situé dans le théâtre royal et attenant au palais du roi est préparé pour eux.

*** Rien de plus douloureux, si elle se confirme, que la nouvelle arrivée d'Italie, et d'après laquelle Rossini aurait perdu la raison. Ce terrible événement serait la conséquence des révolutions politiques. Poursuivi, à titre de modéré, par les révolutionnaires, échappé par miracle à une bande furieuse qui serait venue pour le tuer, et qui, ne le trouvant pas, l'aurait fusillé en effigie, Rossini n'aurait préservé que sa vie, et cette grande intelligence n'aurait pu résister à tant d'émotions.

*** Mme Pleyel et Alex. Batta, c'est-à-dire le pianiste incomparable et le violoncelliste supérieur, se réunissent pour donner un concert qui promet d'être le plus brillant de la saison; Mme Pleyel s'y fera entendre avec cette fabuleuse perfection qui donne à son talent une puissance irrésistible, et M. Alex. Batta exécutera plusieurs morceaux nouveaux de sa composition. Nous pouvons d'avance assurer un très-grand succès à cette soirée, qui aura lieu le samedi 28, à huit heures du soir, dans les salons d'Érard. Déjà un grand nombre de stalles ont été retenues chez M. Braudus, 87, rue de Richelieu, chez M. Ed. Mayaud, 7, boulevard des Italiens, et chez M. Erard, 13, rue du Mail.

*** Mardi 1er mai, Mlle Mira donnera un concert dans la salle de Herz : Mme Pleyel voudra bien prêter à la jeune et l'intéressante bénéficiaire l'appui de son beau talent.

*** Ponchard et Mme Iweins d'Hennin donneront jeudi, 26, à 8 heures du soir, dans la salle Herz, un magnifique concert. On y entendra, pour la partie vocale, MM. Levassseur, Géraldy, Ponchard, et pour la dernière fois Mme Gaveaux-Sabatier; pour la partie instrumentale, MM. Alard, Offenbach, Mlles Damoreau-Cinti et Mira.

*** Dimanche, 29 de ce mois, à 8 heures du soir, le jeune violoniste Reynier donnera un concert dans la salle Herz avec le concours de Mlles Félix Miolan, Aglaé Masson, Teresina Séguier, Siona Lévy, et de MM. Barbot, de l'Opéra, Cuvillon, Casimir Ney, Rignault. Il y aura aussi des chœurs exécutés par des chanteurs de l'Opéra, du Théâtre-Italien et de jeunes élèves du Conservatoire.

*** Révial, le chanteur-professeur, vient d'être décoré de l'ordre de la couronne de Chêne. Le nouveau roi des Pays-Bas s'est souvenu des leçons données au prince d'Orange.

*** Un accident bien funeste est arrivé jeudi matin au Conservatoire, pendant la répétition de la Société des concerts. Le portier de l'établissement, nommé Renouf, voulant fermer un carreau de vitre du salon attenant à la loge d'honneur, est tombé d'une hauteur considérable et s'est tué sur la place.

*** Mlle Parodi, la cantatrice, qui vient de débuter à Londres, est née à Gênes en 1827. Son père est un ancien employé du gouvernement sarde. Placée à l'âge de douze ans dans une école musicale, elle eut pour maîtres Celli, de Gola, et ensuite, Felice Ronconi, à Milan. Mme Pasta l'ayant rencontrée dans cette ville, l'emmena dans sa villa du lac de Côme pour y continuer ses études; et quand son élève la quitta pour débuter à Bergame, elle lui donna plusieurs ornements qu'elle avait portés elle-même sur le théâtre, le bandeau et la ceinture de Médée; la couronne, le manteau et la faucille d'or de Norma. Mlle Parodi obtint un grand succès à Bergame, à Florence, à Rome et à Palerme, d'où elle fut chassée par les révolutions et obligée de se réfugier sur un vaisseau français. Elle avait résolu de quitter le théâtre, mais les événements ne le lui ont pas permis.

*** Il a paru récemment dans la *Revue des Deux Mondes*, puis sous forme de brochure, une étude des plus intéressantes qui a pour titre *Mozart et son Don Juan*. Ce remarquable travail, dû à la plume d'un critique distingué, de M. Scudo, jette une vive lumière sur les circonstances historiques qui ont précédé et accompagné l'apparition du chef-d'œuvre par excellence. En entrant dans une route déjà battue, M. Scudo a trouvé le moyen de se montrer individuel et neuf. Les mémoires ignorés de *Lorenzo Da Ponte*, l'auteur du livret de *Don Giovanni*, lui ont révélé quantité de curieux détails inconnus ou défigurés. Pourvu de documents aussi précieux, M. Scudo n'a pas craint d'élever la voix après Hoffmann, Ed. Holmes, Oulibicheff. L'ingénieuse appréciation qu'il a tracée se recommande par une finesse d'aperçus peu commune, par un tour de style élégant et lucide, par des vues élevées qui honorent le penseur et l'artiste. La lecture en est trop attachante pour que nous n'appellions pas l'attention sur un écrit qui a droit à un rang distingué parmi les travaux de philosophie historique.

*** La partition des *Monténégrins* sera publiée par MM. Meissonnier et Heugel.

Chronique départementale.

*** *Marseille.* — Mlle Masson vient de chanter Odette de *Charles VI* avec un éclat dont notre théâtre n'avait pas encore eu d'exemple. Le duo des *Cartes*, la ballade, le grand air du troisième acte, ont enlevé tous les suffrages et transporté l'auditoire d'admiration. Mathieu, Didot et Martin se sont montrés dignes de la grande cantatrice.

*** *Hyères.* — Un brillant concert au profit des pauvres vient d'être donné dans cette ville par une réunion d'amateurs et une artiste distinguée. L'artiste est Mme Obert, excellente pianiste, qui a fait sa réputation de professeur à Paris. Mme Obert a joué un concerto de Weber, un caprice à quatre mains, de Thalberg; la grande polonaise de Chopin; l'andante du même, et la tarentelle de Rossini, arrangée par Liszt. Tous ces morceaux, rendus avec un talent supérieur ont produit beaucoup d'effet.

*** *Nancy.* — Le passage de Bettini n'a pas produit l'effet que se promettait la direction, mais elle a bientôt réparé cet échec en montant *le Val d'Andorre*, dont le succès a été éclatant. Mlle Rouaux, à peine remise d'une longue indisposition, a fait sa rentrée dans cet opéra, où le public lui a fait l'accueil le plus triomphal. Elle a chanté Georgette avec un goût, une méthode, qui marqueront sa place sur les premiers théâtres de Paris. Mme Bertin, dans Rose de Mai, n'a pas été au-dessous d'elle. Huré, notre excellente basse, a rempli le rôle du vieux chevrier avec un talent remarquable. Même éloge pour Pasques, fort amusant sous les traits de Satornin. Somme toute, succès de pièce et d'acteurs.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles.* — *Le Val d'Andorre* continue à jouir d'un succès de vogue. On l'a donné ces jours derniers pour la représentation à bénéfice de Mme Arga et de Mlle Pauline Marchand; chacune d'elles a vu tomber des masses de fleurs à ses pieds. La fière Teresa et la touchante Rose de Mai ont été rappelées à grands cris et ramenées sur la scène par Anthiome, qui remplissait le rôle de Stéphan, le chasseur. Pauline Marchand et sa sœur Élisa sont engagées à Lyon, où les rappelle le souvenir de leurs succès.

*** *Liége.* — *Le Val d'Andorre* a fait son apparition le 9 de ce mois avec un éclat extraordinaire. La mise en scène en est magnifique; les artistes, notamment Mlles Jaame et Zevaco, chargées des rôles de Rose de Mai et de Georgette, ont montré beaucoup de talent.

Vienne. — Le départ de M. Erl est une grande perte pour l'opéra, qui, par contre, a fait une excellente acquisition dans la personne de Mme Bellwiez, précédemment engagée au Théâtre-Josephstadt, dont le directeur, M. Stoeger, vient de faire faillite. — A partir du lundi de Pâques, le théâtre *Kaernthner-Thor* est placé sous la direction de M. d'Holbein; dorénavant on n'y jouera plus que cinq fois la semaine.

— *L'Éclair*, d'Halévy est en ce moment le seul ouvrage à grandes recettes, il est parfaitement bien exécuté, et mis en scène avec beaucoup de goût.

*** *Berlin.* — Le roi assistait à la seconde représentation du *Val d'Andorre*. Le succès de ce bel ouvrage est établi au point qu'on le regarde, dès à présent, comme devant être l'une des plus solides colonnes du répertoire.

*** *Francfort.* — Le célèbre Tichatschek a donné au théâtre de la ville une série de représentations dont le succès a répondu à la renommée de cet excellent chanteur. On va mettre à l'étude *le Val d'Andorre*. La direction consacre le plus grand soin au nouveau chef-d'œuvre d'Halévy.

*** *Weimar.* — L'opéra *d'Haydée* a été fort bien monté ici par les soins de M. Chelard. *Le Val d'Andorre* doit aussi être mis à la scène prochement.

*** *Riga.* — Parmi les nouveautés représentées à notre théâtre, on distingue *Haydée*, d'Auber; *Marthe*, de Flotow; *le Prince Eugène*, de Schmith, et *la Fiancée par testament*, de M. Schrame. Toutes ces pièces ont reçu un bon accueil.

*** *Leipzig.* — *Le Val d'Andorre*, d'Halévy, a été représenté ici le 20 avril avec un éclatant succès.

*** Nous publierons avec notre prochain numéro **Chanson du matin**, romance de Mme Pleyel.

Gérant, Ernest DESCHAMPS.

POUR PARAITRE TRÈS-PROCHAINEMENT

A PARIS,

CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

RUE RICHELIEU, 87, ANCIEN 97,

LONDRES, CHEZ Cramer, Beale et Cie,

LEIPZIG, CHEZ Breitkopf et Hærtel.

MILAN. CHEZ Ricordi.

LE PROPHÈTE

OU

LES ANABAPTISTES,

OPÉRA EN 5 ACTES,

PAROLES

DE M. E. SCRIBE,

de l'Académie française.

MUSIQUE DE

Giacomo Meyerbeer

Le POÈME est en vente. — Prix : 1 fr.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. | N° 17. | 29 Avril 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements	30
Étranger	34

Annonces.

50 cent. la ligne	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

SOMMAIRE. — *Le Prophète*, (les artistes et l'orchestre) — 3e séance de la Société des concerts, par **Henri Blanchard**. — auditions musicales, par le même. — Correspondance, Londres. — Feuilleton, poème du *Prophète*. — Nouvelles et annonces.

LE PROPHÈTE,

Les Artistes et l'Orchestre.

Ceci n'est pas un empiètement sur les droits d'une plume qui a pour elle toute l'autorité de la science la plus haute et de l'expérience la plus consommée. Notre éminent collaborateur, M. Fétis, a commencé à vous parler du *Prophète* et de son admirable musique, après deux ou trois séances au théâtre : il achèvera bientôt sa tâche, avec la même profondeur de jugement, la même étendue de lumières. En attendant, et par forme d'intermède, nous venons seulement vous dire quelques mots, à notre point de vue personnel, des artistes qui ont concouru au succès de la grande œuvre, et des accessoires par lesquels on a trouvé moyen d'en élever encore l'effet, sinon la valeur.

Quant à l'effet, ce dont nous nous occupons ici spécialement, il est immense, incontestable. Nous savons des gens qui disent que c'est tout simple, et que l'effet ne manque jamais quand on se donne la peine de le préparer. Mon Dieu! que ces gens-là en préparent donc à leur tour, puisque la recette est si facile! Qu'ils tâchent d'inspirer à toute l'Europe un incommensurable et impatient désir d'entendre l'ouvrage d'un des leurs, et qu'après avoir allumé ce désir, au point de le transformer en besoin, ils se mettent en mesure d'y satisfaire largement, complétement, d'aller même au delà de l'attente générale, nous ne demandons pas mieux; nous serons les premiers à crier au miracle, à l'applaudir des mains et de la voix. Mais jusqu'ici le miracle ne s'est pas fait, et nous doutons fort que jamais il se fasse. Ignore-t-on que, plus un ouvrage est annoncé d'avance, plus son auteur a par-devers lui de triomphes éclatants, plus le succès est difficile? Faut-il citer un illustre exemple? Treize ans après *la Vestale*, onze ans après *Fernand Cortez*, Spontini donnait son *Olympie*, et tout le monde sait ce qui advint alors. Dès la seconde représentation la salle était déserte, et bientôt il n'en fut plus question. A la quatrième représentation du *Prophète*, la recette était de 10,500 francs, et d'autant à la cinquième, c'est-à-dire qu'elle s'élevait au chiffre le plus fort qu'il soit possible d'atteindre, à celui qu'on n'avait pas atteint depuis six ans.

Laissons de côté ces vains débats, ressource banale de l'impuissance et de l'envie. Le succès du *Prophète* a reçu la sanction unanime de la presse, moins ces petites exceptions qui ne sont là que pour confirmer la règle; et ce succès n'existe pas seulement en lignes sonores et complaisantes, en phrases plus ou moins bien alignées : il se traduit en fait. Aujourd'hui *le Prophète* est la grande affaire du peuple musical de Paris, de Londres, de Berlin, de Vienne, de Bruxelles, en un mot de toutes les grandes villes où l'art est en honneur, où le génie a son prix.

Gloire donc, et gloire triplement rayonnante au compositeur, qui s'est montré digne de lui-même et n'a pas bronché à son troisième pas!

Gloire aussi aux artistes qui ont si bien compris, si bien rendu l'œuvre du maître, et dont plusieurs étaient à leur premier pas sur notre scène lyrique!

LE PROPHÈTE.

Suite du deuxième acte *.

(Pendant ce temps, Jonas, Mathisen et Zacharie sont entrés dans la taverne en s'approchant d'une table où sont assis plusieurs paysans.)

L'UN D'EUX, s'adressant à Jonas.
Avec nous, mon rêvé end père!
Buvez-vous?

JONAS.
Volontiers!

JEAN, à part et regardant toujours le fond du théâtre.
Quand le bonheur m'attend,
D'où vient donc en mon cœur ce noir pressentiment?

JONAS, regardant Jean qu'il n'a pas encore vu.
O ciel!

MATHISEN et ZACHARIE.
Qu'avez vous donc?

JONAS.
Regarde, Zacharie,
Ce jeune homme...

ZACHARIE, avec étonnement.
En effet...

MATHISEN, de même.
Oui, ces traits... c'est frappant!

TOUS TROIS, à voix basse.
La ressemblance est inouïe!

JONAS.
Et devant moi, vivant, j'ai cru voir, à son air,
David, le roi David, qu'on adore à Munster!

MATHISEN.
Ce tableau qu'on révère en notre Westphalie,
Et qui fait tous les jours des miracles ..

JONAS, lui faisant signe de se taire, et s'adressant à quelques-uns des paysans qui sont à gauche.
Amis!
(Leur montrant Jean qui, rêveur, ne les regarde pas)
Quel est cet homme?

UN PAYSAN.
Jean, le maître du logis!
Son cœur est excellent et son bras est terrible!

JONAS, toujours à demi-voix au paysan.
Il s'exalte?

LE PAYSAN.
Aisément!

JONAS, de même.
Il est brave?

LE PAYSAN.
Et dévot!
Il sait par cœur toute la Bible!

JONAS, à ses deux compagnons, s'asseyant près de la table à gauche, à demi-voix.
Amis! n'est-ce pas là l'apôtre qu'il nous faut?

TOUS TROIS.
Celui qu'à nous aider appelle le Très-Haut!
(Ils continuent à causer à voix basse; pendant ce temps les paysans reprennent la danse et la valse.)

JEAN.
La nuit déjà couvre la terre,
Et chez soi le repos est doux;
J'attends Berthe et ma mère;
Partez, amis, retirez-vous!

CHOEUR.
Partons; il attend sa belle!
Son cœur bat d'amour et d'espoir;
Partons! Qu'il reste avec elle!
Bonsoir, ami, bonsoir!

* Voir notre n° 16, du 22 avril.

Sans aucun doute, ce ne sera pas dans l'histoire de l'opéra français l'une des moindres particularités, qui ont marqué la venue du *Prophète*, que le début simultané de trois artistes dans les principaux rôles de l'ouvrage. Qui de nous se souvient d'avoir rien vu de semblable? C'était un avantage, diront certaines gens, et nous voulons bien le reconnaître, à cause de l'excellence des sujets, mais c'était aussi un grave danger. Le public n'adopte pas toujours du premier coup les figures nouvelles : il lui faut le temps de s'habituer aux plus rares talents. La faveur dont jouissent les artistes a souvent profité aux rôles, et, dans *le Prophète*, les rôles, ainsi que les artistes, avaient leur place à conquérir, leurs éperons à gagner.

De Mme Pauline Viardot, de Roger, de Mme Castellan, c'est la première qui a dû s'armer du plus ferme courage. Une jeune femme, paraissant pour la première fois sur un théâtre comme celui de l'Opéra, et se résignant à un rôle de mère, se grimant sous les rides de l'âge, s'affublant des haillons de la misère! ne trouvez-vous pas que c'est de l'héroïsme? Et cet héroïsme, voulez-vous que nous vous en disions le secret? N'ayez pas peur : ce sera une palme de plus pour l'artiste. Mme Viardot savait que Meyerbeer avait songé à elle, en écrivant son rôle de la mère du *Prophète*. Un rôle de Meyerbeer, pour une artiste, comme elle, du sang des Garcia, des Malibran! Malibran, pauvre et immortelle sœur! Savez-vous ce qui lui avait manqué dans toute sa carrière si longue et si courte, si remplie et si vide, à cette rivale des Fodor, des Pasta, des Sontag, des Pisaroni? Un beau rôle à créer, et c'était son chagrin, son humiliation, son désespoir. Elle était bien Zerline, Rosine, Desdemone, Norma, Ninette, mais elle l'était avec tant d'autres! Il ne lui avait pas été donné une seule fois de frapper à son empreinte un grand et beau rôle sorti tout brûlant de la tête et du cœur d'un des maîtres de l'art!

Mme Viardot, non plus, n'avait pas encore eu ce bonheur insigne, mais l'auteur de *Robert le Diable* et des *Huguenots* pouvait le lui procurer. Le rôle était conçu, écrit : à elle le rôle, la création, la gloire, n'importe à quel prix!

Voilà ce que c'est qu'une véritable artiste, qui sacrifie tout au seul intérêt capable de l'émouvoir, de l'entraîner. C'est ainsi qu'Adolphe Nourrit, à qui l'auteur de *la Juive* avait proposé d'abord le choix entre les rôles d'Éléazar et de Léopold, et qui commença par rejeter bien loin l'idée de jouer celui du vieux Juif, changea d'avis, après avoir lu le poëme et dit : — « *Je jouerai le père.* » Mme Viardot n'hésita pas même un instant : elle prit le rôle de la mère, et le joua comme nulle autre ne l'aurait joué, car elle s'est révélée à nous telle que l'Allemagne et l'Angleterre la connaissaient déjà. Nous savions qu'elle était grande cantatrice; de plus, elle nous est revenue grande actrice, simple et naïve au premier acte du *Prophète*, pathétique au second, sublime au quatrième et au cinquième. Elle a donc fait ce qu'elle ambitionnait, ce que sa sœur n'a pu faire : elle a créé avec génie un rôle conçu par le génie. Fidès et Mme Viardot sont désormais inséparables; le rôle de la mère du *Prophète* est sa légitime propriété.

Roger avait aussi son ambition; il était le premier à l'Opéra-Comique, mais il aspirait à une scène plus vaste. En vain l'on s'efforçait de le retenir sur un terrain où il régnait sans partage : il se sentait appelé ailleurs, et sa vocation ne l'a pas trompé. Quelques années plus tôt, le rôle de Jean de Leyde appartenait à Duprez : aujourd'hui Roger seul pouvait y prétendre. Plusieurs fois on avait pensé à faire venir d'Italie quelque ténor fameux que l'on aurait formé à notre langue, à nos mœurs musicales. C'eût été fort bien pour le chant, mais le drame? Ceux qui étaient dans la confidence du poëme savaient à n'en pas douter qu'il n'y avait qu'un acteur français qui pût jouer le rôle de Jean de Leyde. Figurez-vous un ténor italien dans la scène du quatrième acte, obligé d'employer toutes les ressources de la physionomie, de la tenue, du regard, du geste pour fasciner une mère et la contraindre à renier son fils, en même temps que pour attirer, concentrer, absorber l'attention palpitante d'une salle entière! Mario peut-être l'eût fait, et il le fera à Londres dans trois mois; mais excepté lui, nul n'aurait été de force. Dans cette scène prodigieuse, et de l'aveu de tous, Roger est parvenu à réaliser cet idéal que cherchent en commun les auteurs, les artistes et tous les intéressés à la fortune d'une œuvre dramatique. Roger s'y montre acteur parfait, ne laissant rien à désirer, rien à redire. Au cinquième acte, dans le magnifique duo de la prison, dans l'orgie finale, il chante avec autant de voix que de talent et de verve : ses autres beaux moments sont dans la vision du second acte et dans l'inspiration du troisième. Quel rôle que celui de Jean de Leyde pour un artiste, mais en revanche quel artiste pour ce rôle!

Mme Castellan, toute jeune encore, entre deux voyages d'Italie, avait manifesté le désir d'entrer à l'Opéra, et d'y jouer précisément ce même rôle, qui devait lui revenir quelques années plus tard. Elle était donc prédestinée à la création du personnage de Berthe, la fiancée de Jean de Leyde : elle était prédestinée à la scène française, qui lui appartenait par droit de naissance, mais qu'il lui a fallu enlever par droit de conquête. Adoptée par l'Italie et l'Angleterre, on lui a presque demandé des lettres de naturalisation dans son pays natal : elle les a produites avec toute la grâce, tout le charme et toute l'énergie qu'il était possible d'exiger. Elle ne quittera plus l'Opéra, qui a trouvé en

---

(Ils sortent tous en valsant, et la valse continue encore dans le lointain, après qu'ils sont partis. Restent en scène les trois anabaptistes, et Jean qui va s'asseoir, rêveur, près de la table à droite.)

SCÈNE II.

JONAS, MATHISEN, ZACHARIE se lèvent et s'approchent de JEAN.

JONAS, lui frappant sur l'épaule.

Ami Jean, quel nuage obscurcit ta pensée?

JEAN.

J'attends ma mère avec ma fiancée;
Leur retard m'inquiète, et déjà l'autre nuit
Un sinistre présage a troublé mon esprit!

TOUS TROIS.

Qu'est-ce donc?... parle, ami!

JEAN.

Qu'ici votre science
Éclaire par pitié ma faible intelligence
Sur mille objets bizarres et confus
Et que deux fois en dormant j'ai revus!

RÉCITATIF.

Sous les vastes arceaux d'un temple magnifique,
J'étais debout!... le peuple à mes pieds prosterné,
Et du bandeau royal mon front était orné!
Mais pendant qu'ils disaient, dans un pieux cantique,
C'est David! le Messie... et le vrai fils de Dieu!
Je lisais sur le marbre, écrits en traits de feu :
Malheur à toi!!! Ma main voulait tirer mon glaive,
Mais un fleuve de sang et m'entoure et s'élève.
Pour le fuir, sur un trône en vain j'étais monté;
Et le trône et moi-même il a tout emporté!!!
Au milieu des éclairs, au milieu de la flamme,
Pendant qu'aux pieds de Dieu Satan traînait mon âme,
S'élevait de la terre une clameur : « Maudit!
» Qu'il soit maudit! »
Mais vers le ciel et dans l'abîme immense
Une voix s'éleva qui répéta : « Clémence!
» Clémence! »
Et ce cri fut le seul que le ciel entendit!

ENSEMBLE.

LES TROIS ANABAPTISTES.

Calme-toi, calme ta crainte!
Des élus la marque sainte
Sur ton front se trouve empreinte
Et sur toi veillent les cieux!
Sur ce songe prophétique,
Sur le sort qu'il prononstique,
Le ciel même à nous s'explique...
L'avenir s'offre à nos yeux!

JONAS.

Oui, la lumière céleste
Nous guide et ne nous trompe pas!
Jean!... tu régneras!

TOUS TROIS.

Jean!... tu régneras!

JONAS.

Dieu par notre voix te l'atteste!

TOUS TROIS.

Jean!... tu régneras!

JEAN.

Moi, mes amis! vous n'y pensez pas!

ROMANCE.

1er COUPLET.

Il est un doux empire
Auquel dès longtemps j'aspire!
Toi, mon bien, mon seul bonheur!
Si je règne sur ton cœur,
Pour moi le plus beau royaume
Ne vaut pas ce tout de chaume,
Doux asile du plaisir,
Où je veux vivre et mourir,
Où Berthe sera toujours
Et ma reine et mes amours!

LES TROIS ANABAPTISTES.

Ah! quelle folie extrême!
Dédaigner le rang suprême!
Marche avec nous, suis nos pas
Et bientôt tu régneras.

2e COUPLET.

JEAN, montrant la porte à gauche.

Au lieu de pompe royale,
Pour sa chambre nuptiale,
J'ai cueilli la fleur des champs!
C'est ce soir que je l'attends!
(Avec amour!)
Ce soir au plus beau royaume,
Je préfère l'humble chaume,
Doux asile du plaisir,
Où je veux vivre et mourir,

elle une taille et un visage, une voix et une méthode, dont il ne saurait plus se passer.

Levasseur, Euzet et Gueymard, les trois prêcheurs anabaptistes, s'acquittent admirablement de leur mission. Levasseur n'est pas un débutant; c'est un chef de vieilles recrues, rendant toujours de bons et utiles services. Meyerbeer a dû retrouver dans l'artiste supérieur, qui s'est si bien identifié avec son Bertram, quelques-unes de ces belles notes infernales, quelques-uns de ces sataniques regards qui ont toujours jeté de beaux et terribles reflets sur *Robert-le-Diable*. Les voix d'Euzet et de Gueymard, en mariant leurs timbres à celui de la voix de Levasseur, produisent des effets d'un genre tout-à-fait neuf.

Brémond imprime un excellent cachet au rôle du comte d'Oberthal. C'est bien l'allure blasée, indifférente et tout à la fois violente d'un de ces seigneurs suzerains qui se croyaient les maîtres de tout et de tous. Il chante avec beaucoup de talent sa partie du trio si original du troisième acte avec Levasseur et Euzet.

Parmi les artistes qui se groupent autour des précédents, il est juste de nommer Ferdinand Prévot, Paulin, Guignaut, Molinier, Génibrel, et surtout Mmes Ponchard et Courtot, qui se font remarquer dans la cérémonie religieuse du quatrième acte par la fraîcheur de leur voix et leur costume d'enfant de chœur. On dirait qu'elles n'en ont jamais porté d'autre de leur vie.

Les chœurs tiennent une place importante dans *le Prophète*. Le sujet l'exigeait, et d'ailleurs on sait que dans les ouvrages du grand maître, dont le *Prophète* est le troisième chef-d'œuvre, les chœurs n'ont jamais été réduits à la condition d'accessoire. C'est en quelque sorte un personnage de plus, qui occupe le premier rang avec deux ou trois autres. Personne ne s'avisera de nous démentir, si nous disons que jamais, à force de travail bien entendu, et d'études bien conduites, les chœurs de l'Opéra ne sont arrivés à offrir un ensemble d'une telle puissance et d'une telle animation. Dès le premier acte, on est enlevé, transporté par le chœur des paysans, se révoltant à la voix des prêcheurs anabaptistes, et, si l'on ne connaissait les trésors dont le grand maître dispose, on se demanderait comment il lui sera possible d'enchérir sur un pareil élan. Le quatrième acte répondrait du reste à cette question, et avec une éloquence qui emporterait conviction. Le quatrième acte du *Prophète*, c'est le triomphe de la conception et de l'exécution des harmonies chorales et orchestrales, accompagnant les voix des solistes.

Nous ne dirons rien de la manière dont l'orchestre s'acquitte de son rôle, encore plus important que celui des chœurs. Nous laisserons parler le maître lui-même (et c'est par là que nous terminerons aujourd'hui) en transcrivant la lettre adressée par lui à M. Girard, le digne successeur d'Habeneck. On verra par sa date que la bataille était sur le point de se livrer : aujourd'hui cette lettre est un appendice obligé du bulletin de la victoire.

Paris, ce 14 avril 1849.

Monsieur,

A la veille de la première représentation du *Prophète*, veuillez me permettre de me servir de votre organe pour exprimer à messieurs les artistes de l'orchestre de l'Opéra ma plus vive reconnaissance pour le zèle infatigable dont ils m'ont donné des preuves incessantes pendant la longue durée de répétitions si fatigantes, et pour le dévouement loyal et tout artistique par lequel ils ont réussi à triompher brillamment des obstacles attachés à l'étude d'un ouvrage si difficile et compliqué. Grâce à leur généreux concours, je puis espérer que ma faible œuvre apparaîtra au public avec cette perfection d'exécution qui depuis longtemps fait la gloire de l'Opéra, et lui mérite l'admiration du monde musical. — Je n'aurais point cru devoir me priver du bonheur d'exprimer moi-même de vive voix mes sentiments de gratitude profonde à messieurs les artistes de l'orchestre, si je n'avais pensé donner une nouvelle valeur à mes remerciments en les faisant passer par votre bouche, Monsieur, *vous*, le digne et habile chef d'orchestre, qui avez si puissamment contribué au résultat de cette nouvelle étude, non-seulement par le talent consciencieux et les soins empressés avec lesquels vous avez dirigé l'exécution, mais aussi par la grande utilité dont, comme je dois le reconnaître, m'ont été vos conseils expérimentés et judicieux. Puisse votre excellente direction être à messieurs les artistes, pendant de nombreuses années encore (j'en fais les vœux les plus ardents), un guide sûr et infaillible dans leur noble mission !

Votre très-dévoué et reconnaissant

G. MEYERBEER.

Il nous reste à parler des ballets et de la mise en scène du *Prophète* : nous nous en occuperons prochainement.

8e SÉANCE DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

Par une exception à ses habitudes consacrées, le programme du 8e concert du Conservatoire annonçait une symphonie nouvelle de Mme Farrenc, suivie de fragments des *Ruines d'Athènes*, d'un air de Mozart et de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, ce qui, de la part de ceux qui ont confectionné le programme, était peu généreux, peu adroit et peu galant. C'était opposer le chef-d'œuvre en mode mineur du grand symphoniste, à un ouvrage de même forme en mode mineur aussi ; c'était mettre en regard, et forcer les auditeurs de les comparer, deux finales de symphonies à péroraisons grandioses, de foudroyante instrumentation ; c'était établir une lutte dans laquelle on savait bien d'avance que le géant de la musique instrumentale moderne

---

Où Berthe sera toujours
Et ma reine et mes amours!

ENSEMBLE.

JEAN.

O joie, ô bonheur suprême!
D'être aimé de ce qu'on aime,
Je ne veux qu'elle ici-bas!
Loin de moi, portez vos pas!

JONAS, MATHISEN, ZACHARIE.

Ah! quelle folie extrême!
Dédaigner le rang suprême!
Marche avec nous, suis nos pas
Et bientôt tu régneras!
(Les anabaptistes sortent.)

SCÈNE III.

JEAN, seul.

Ils partent!... grâce au ciel!... leur funeste présence
M'empêchait d'être heureux!
(Remontant le théâtre.)
Oui, demain, quand j'y pense,
Demain mon mariage!... ô riant avenir!...
(S'approchant de la porte et des croisées du fond.)
Eh! mais, quel bruit... retenir à cette heure!
De loin d'ici n'entends-je pas
Le galop des coursiers, les armes des soldats?
Qui peut les amener dans mon humble demeure?

SCÈNE IV.

(JEAN, BERTHE, entrant en courant, pâle, nu-pieds et échevelée; elle court se jeter dans les bras de Jean.)

JEAN poussant un cri.

Berthe!... ma bien-aimée! ah! d'où vient ton effroi?

BERTHE.

Des fureurs d'un tyran sauve-moi... défends-moi!..
Comment fuir ses regards!...
Jean lui montre sous l'escalier un enfoncement caché par un rideau.

BERTHE, près de l'escalier, et pendant que Jean regarde avec crainte au dehors.

D'effroi je tremble encore!
Au trépas viens m'arracher,
Dieu puissant, toi que j'implore!
A leurs yeux viens me cacher.
(Un soldat et des sergents paraissent à la porte du fond. Berthe se cache dans l'enfoncement à droite.)

SCÈNE V.

LES PRÉCÉDENTS, UN SERGENT, D'ARMES ET DES SOLDATS

LE SERGENT.

Par l'ordre de mon maître, et non loin de ces rives,
Au château de Harlem, je menais deux captives,
Quand près de ta chaumière, et dans un bois épais
Dont les sombres détours l'ont cachée à ma vue,
L'une s'est fait à fuir!... qu'est-elle devenue?
Réponds?

JEAN.

Je n'en sais rien!...

LE SERGENT, le regardant.

Si, vraiment tu le sais,
Te taire est déjà trop d'audace!...
Tu me la livreras!

JEAN, avec indignation.

Moi! moi! plutôt mourir!

LE SERGENT, avec dédain.

Quem'importent tes jours? que veux-tu que j'en fasse?
Mais ta mère, à l'instant à tes yeux va périr
Si tu ne parles pas...

JEAN, étendant ses mains suppliantes.

Ma mère!... grâce!... grâce!...

LE SERGENT, souriant.

Ah! le moyen est bon!... vois! choisis?...

JEAN.

Ah! tyran!!!
(Il reste quelques instants la tête cachée entre ses mains, et l'orchestre exprime les combats qui se livrent en lui.)

LE SERGENT, voyant qu'il hésite.

Eh bien!

JEAN, relevant la tête avec fureur.

Qu'entre nous deux, le ciel juge et décide,
Et qu'il fasse sur toi tomber le parricide!
(Le sergent remonte le théâtre et fait signe à ses soldats d'amener Fidès. Pendant ce temps, Berthe, pâle et tremblante, entr'ouve le rideau à droite. Jean fait un pas vers elle, mais en ce moment on a traîné Fidès à la porte du fond, elle tombe à genoux en étendant les bras vers son fils; des soldats lèvent la hache sur sa tête. Jean se retourne et

écraserait sa modeste imitatrice. Quoi qu'il en soit, la symphonie en *sol* mineur de Mme Farrenc est un ouvrage bien pensé, bien écrit. Le premier morceau, en mesure à six-huit, est d'une allure vive, animée, et travaillé avec autant de méthode que de goût. L'*adagio*, du genre de ceux de Mozart, est d'un style noble, élevé, religieux et gracieux tout à la fois. Si les tournures mélodiques en sont d'une élégance un peu rétrospective, elles n'en plaisent pas moins, comme ces belles femmes qui ne sont plus de la première jeunesse, mais qui séduisent toujours par ce qu'on appelle des manières comme il faut, un parfum de bonne compagnie qui s'exhale de leur parole et de leur démarche, et par l'harmonie enfin de toutes leurs actions. Nous avons écrit si souvent que le *scherzo* d'un trio, d'un quatuor, d'un quintette, d'un sextuor, etc., est pétillant de verve, d'esprit et d'originalité, que nous ne savons que dire de celui de la symphonie de Mme Farrenc, si ce n'est qu'il mérite aussi ces éloges, que le thème est franc, que les *pizzicati* des violons y sont d'un effet pittoresque, quoique d'une difficile exécution. La partie du *scherzo* qu'on nomme le trio manque un peu de ressort, de la chaleur qui distingue les premières reprises du morceau; mais ce *scherzo*, dans son ensemble, n'en est pas moins une chose charmante de mélodie et d'harmonie, et d'arrangement instrumental. Le finale se distingue plus par des beautés d'école, de style, de logique, que par l'imagination; mais, tel qu'il est, il couronne dignement l'œuvre de l'estimable compositeur, qui, sans pédanterie scolastique, montre, seule de son sexe dans l'Europe musicale, un véritable savoir uni à la grâce et au goût.

M. Battaille, de l'Opéra-Comique, a chanté, dans ce concert, un air en italien, de Mozart, de façon à faire généralement applaudir sa bonne méthode, son expression dramatique et le sentiment du grand maître qu'il interprétait.

HENRI BLANCHARD.

AUDITIONS MUSICALES.

Comme il n'y a de changé dans la chose publique (*res publica*) que le titre de la machine gouvernementale, au moyen de laquelle les mêmes hommes, à peu d'exception près, conduisent nos affaires comme ils les menaient il y a quinze mois, nous rentrons dans le cercle, dans le mouvement artistique où se mouvaient et se remeuvent les mêmes prétentions à la publicité, à la célébrité dans les mêmes virtuoses, les mêmes chanteurs, les mêmes pianistes, etc. Ces derniers surtout pullulent plus que jamais : ils sillonnent l'Europe en tous sens. Antoine Kontski fait fureur à Madrid, au dire de M. Manuel Cañete, dans un des meilleurs journaux de la péninsule, *el Heraldo*. Le critique émérite de ce journal manifeste ainsi ses appréciations esthétiques : « Kontski, s'élevant au-dessus de ce qu'on peut trouver de bonheur dans les plaisirs mondains, se sera sans doute dit comme un fameux poëte contemporain de l'Italie :

Forse il dolore mi fara poeta ;

et il a cherché dans la douleur du désespoir, si ce n'est dans la douleur tranquille et résignée, cette poésie qu'il n'est pas donné aux âmes vulgaires d'apprécier. Le public a fait connaître son admiration pour les mélancoliques inspirations du grand pianiste, en couvrant la scène du théâtre d'*el Circo* de bouquets et de couronnes, et en applaudissant Kontski avec un enthousiasme égal au talent de ce célèbre pianiste. » Ceci n'est qu'une faible partie des éloges quelque peu hyperboliques du journaliste espagnol. Ces éloges ne doivent pas étonner dans un pays où l'on est toujours prêt à vous nommer prince de la Paix, duc de la Victoire, marquis de la Gloire, baron du Temple de Mémoire; où nous autres, qui contribuons à faire les renommées, nous pourrions, à la rigueur, nous faire appeler comtes de la Postérité, ou grands maîtres, seigneurs et dispensateurs de la célébrité.

Antoine Kontski a donc joué toutes sortes de fantaisies devant la reine d'Espagne, qui lui a fait remettre toutes sortes de diamants pour boutons de chemise et de gilet, charlatanisme d'aristocratie dans lequel ne donnent pas nos présidents ou vice-présidents de la république, de l'assemblée nationale et autres. Les inconvénients qui résultent de ces cadeaux royaux et de ces louanges exagérées, c'est que si nous nous avisons de dire à ces illustres pianistes, à leur retour, qu'ils ont toujours le jeu net, élégant, pur et brillant, ils prennent en pitié, pour ne pas dire en mépris, de pareils éloges; et de plus, ils sont aussi surpris qu'indignés de la qualification de Monsieur que nous mettons devant leur nom, attendu qu'on ne disait pas M. Napoléon, M. Mozart, M. Byron, et qu'on dit Liszt ou Thalberg tout tout court.

— Et d'abord, quelque inspirée que soit Mlle de Reiset dans ses compositions, quelque hardiesse qu'elle déploie dans ses traits de chant en rivalisant Mme Damoreau, dont elle est la digne élève, nos convenances françaises, notre langue digne, pudique, voire même un peu bégueule, comme l'ont déjà fait remarquer quelques écrivains, s'opposerait à ce que nous dissions, comme cela se fait en parlant des cantatrices italiennes renommées : la Grisi ou l'Alboni ont chanté délicieusement. Mlle de Reiset donc a chanté de charmantes choses de sa composition, une cavatine italienne comme la Persiani, et nous a fait entendre un nouveau trio pour piano, violon et violoncelle, de sa composition, plein de mélodies suaves et distinguées. Cette audition a eu

---

l'aperçoit; il pousse un cri, s'élance vers Berthe, la fait passer devant lui au moment où le sergent redescend le théâtre.)

JEAN, à Berthe avec désespoir.

Va-t'en!... va-t'en!...
Par le ciel ou par satan.
Va-t'en!

(Le sergent reçoit dans ses bras Berthe à moitié évanouie; ses soldats l'entraînent, et Jean tombe hors de lui, sur la chaise à droite, près de la table. Fidès, qu'on a laissée libre, redescend le théâtre en chancelant.)

SCÈNE VI.

JEAN, FIDÈS.

JEAN, revenant à lui et se rappelant ce qui vient de se passer.

Ah! qu'ai-je dit! plutôt la mort... je la préfère,
Courons!...

FIDÈS, tombant à ses genoux qu'elle embrasse.

Mon fils! mon fils! sois béni dans ce jour!
Ta pauvre mère
Te fut plus chère
Que Berthe et que ton amour!
Tu viens de donner pour ta mère
Plus que ta vie en donnant ton bonheur!
Que jusqu'au ciel s'élève ma prière,
Et sois béni, mon fils, béni dans le Seigneur!

JEAN, froidement.

Oui! j'ai fait mon devoir!

FIDÈS, le regardant.

O mortelles alarmes!
Quel air morne et glacé!... dans tes yeux point de larmes!
Ta douleur n'ose-t-elle éclater devant moi?
Mais moi, je viens, mon fils, pour pleurer avec toi!

JEAN, froidement.

A quoi bon murmurer et se plaindre, ma mère?
Il faut bien obéir aux nobles, aux seigneurs;
Nos femmes et nos biens, nos enfants sont les leurs!
Nous devons sous le joug nous courber et nous taire.

FIDÈS.

Je n'aime pas, mon fils, t'entendre ainsi parler!
Quelque sombre projet t'agite?

JEAN.

Non, ma mère;
Il est tard!... le repos est pour vous nécessaire!...
Laissez-moi!
(Avec impatience.)
Je le veux!

FIDÈS.

Ah! tu me fais trembler!
Je te laisse!
(Avec tendresse.)
A demain!

JEAN, d'un air froid et calme.

A demain!
(Fidès entre dans la chambre à droite.)

SCÈNE VII.

JEAN, seul, cessant de se contraindre et éclatant.

O furies!
Qui déchirez mon cœur, venez, guidez mon bras!
Le ciel ne tonne pas sur ces têtes impies!
A moi donc de punir, à moi donc leur trépas!
Qui faut-il immoler?... qui frapper?... tous!!! je jure
De laver dans leur sang ma honte et mon injure!
Oui... leur sang! mais comment?...
(On entend dans le fond le psaume des trois anabaptistes.)
Au nom d'un dieu vengeur,
Venez à nous! sinon, malheur à vous! malheur!

JEAN.

Ah! c'est Dieu qui m'entend! Dieu qui me les envoie
Pour servir ma vengeance et me livrer ma proie!
(Il va à la porte du fond qu'il ouvre doucement.)

SCÈNE VIII.

JONAS, MATHISEN, ZACHARIE, JEAN.

JEAN, à demi-voix.

Entrez; ma mère dort! entrez et parlez bas.
Dans mes rêves tantôt, lisant le rang suprême,
Ne m'avez vous pas dit: suis-nous! tu régneras?

JONAS.

Et nous t'offrons encore un diadème!
Sois roi!

JEAN.

Pourrai-je alors frapper mes ennemis?

MATHISEN ET ZACHARIE.

A ta voix ils seront par nous anéantis!

JEAN.

Et pourrai-je immoler Oberthal?

JONAS.

Ce soir même!

lieu au domicile paternel et maternel de cette jeune muse, de cette fille de Jupiter et de Mnémosyne, comme on aurait dit au temps de l'empire.

— D'un autre côté, Mlle Charlotte de Malleville a donné, dans la salle Pleyel, un concert qui avait attiré un auditoire distingué, qu'elle a charmé par son jeu tour à tour énergique et doux, fin et brillant, sur le piano. Cette jeune et charmante personne a dit le premier morceaud u concerto en *ut* majeur de Mozart, tout le concerto en *ut* mineur de Beethoven, avec orchestre, et des fragments de Haydn et Mozart, pour piano seul, dans lesquels elle a fait admirer autant qu'applaudir son style classiquement pur. Un seul chanteur a secondé la bénéficiaire dans cette belle manifestation de bonne musique; c'est celui qui s'est identifié au sentiment profond, au génie éteint, mais qui vit toujours, du mélodiste harmoniste ayant nom Schubert : on voit que nous voulons parler de Wartel. Il a dit *l'Adieu* de son collaborateur Schubert; *Te voir encore*, de Weber; les stances de Malherbe, par Reber, et *la Pénitence*, de Beethoven, avec accompagnement d'orchestre, de façon à se faire redemander ce dernier morceau.

— Un autre chanteur, à la voix mélancolique, au timbre doux et flatteur, M. Lamazou, a aussi donné un fort joli concert chez M. Pleyel, où il a chanté de manière à faire justement applaudir la cavatine de *Jérusalem*, de Verdi; *l'Amour et la Patrie*, *ou le Toit paternel*, de Mme Lamoine (Loïsa Puget), et ses airs béarnais, mélodies méridionales qui vous bercent de cette douce rêverie à laquelle on aime à s'abandonner dans les montagnes du Béarn.

—*La Société de l'Union musicale*, dont le sixième concert n'avait pu avoir lieu à cause des répétitions du *Prophète*, en a amplement dédommagé son public, car elle a maintenant un public assuré et qui s'intéresse à sa prospérité. Ce sixième concert a commencé par une symphonie (3e) de M. Théodore Gouvy, jeune compositeur d'avenir, dont l'instrumentation est riche, bien attachée, verveuse ; mais qui n'a pas montré cette fois, dans ce troisième œuvre, assez de franchise dans ses thèmes, ses motifs, assez de jour dans son orchestration. L'harmonie en est trop pleine, trop bruyante. Le premier morceau est le meilleur; l'andante est doux, suave, mais quelque peu triste; le *scherzo* manque d'originalité : il y a de la vie, de l'animation, de la chaleur dans le finale, mais sans idées mélodiques accusées. Cette appréciation d'un ouvrage d'une telle importance est trop rapide et peut-être un peu légère; mais l'auteur a débuté d'une manière si remarquable, il y a deux ans, que nous nous montrons un peu sévère à son égard, trouvant qu'il ne l'a pas été assez pour lui-même. Nous reviendrons, au reste, sur cette troisième symphonie, si elle est exécutée de nouveau, et nous motiverons plus longuement et plus logiquement nos observations; car M. Gouvy est un compositeur consciencieux qui mérite tous les égards de la critique. Nous avons été un des premiers à signaler sa brillante entrée dans la carrière musicale, et nous ne voudrions pas le voir s'arrêter à moitié chemin.

Mme Bosio, du Théâtre-Italien, a fort bien chanté deux cavatines italiennes, mais surtout celle de *Casta diva*, de la *Norma* de Bellini. Sa voix de soprano est claire, juste, bien timbrée et d'une imperturbable justesse; elle laisse désirer, toutefois, un peu de liant, de douceur, de cette sensibilité poétique et rêveuse, qui est le plus bel attribut du chant.

Ce n'est pas non plus par la poésie et la rêverie que s'est distingué M. Blancou, clarinettiste de talent, qui nous a joué des variations sur un thème de Weber, le musicien le plus rêveur et le plus poëte qui jamais ait été. Le son de M. Blancou se porte bien ; il est gros et gras ; c'est peut-être pour cela qu'il manque un peu d'élégance et de distinction, et M. Blancou semble l'envoyer un peu péniblement à ses auditeurs, à en juger par la contraction de ses traits, ce qui provient sans doute des inextricables difficultés qu'il tente, et dont, au reste, il sort toujours vainqueur. Tout le mérite d'un virtuose n'est pas seulement dans l'agilité de ses doigts ; il doit aussi étudier le jeu des muscles de sa face, de manière à ne pas rappeler ce mot spirituel d'un auditeur qui, voyant avec peine un instrumentiste se tordre au milieu d'un solo, répondit à son voisin, qui lui disait : « Ah ! si vous saviez comme c'est difficile ! — Je voudrais que cela fût impossible. »

L'ouverture du *Carnaval romain*, de Berlioz, a terminé d'une façon brillante ce brillant concert. Il y a dans ce morceau, plein de verve et d'éclat, une sorte de couleur locale, et même la forme voulue et consacrée dans les préfaces d'ouvrages dramatiques. Cette ouverture est tout un drame, où se mêlent des harmonies étranges, à la mélodie régulière, franche et originale. Enfin tout cela forme un carnaval beaucoup plus amusant que le carnaval politique qui se prépare dans la ville éternelle en ce moment.

— M. Offenbach, le violoncelliste fantaisiste, a donné un concert dans la salle Sainte-Cécile. Il ne s'y est pas épargné. Faisant un pinceau de son archet, comme à l'ordinaire, il lui a donné les ailes d'un *sylphe*; il lui a fait dire *une grande fantaisie sur la Sonnanbula, une rêverie au bord de la mer*; il lui a fait retracer *une course en traineau*, chanter et pleurer un *adagio*, accompagné par trois autres violoncelles; et puis enfin lui a fait sautiller une *tarentelle* fort jolie. Les artistes difficiles désireraient que M. Offenbach se préoccupât un peu plus de la justesse et de la rondeur du son de l'instrument; mais la généralité

JEAN.
Que faut-il faire alors ? parlez et je vous suis !
JONAS.
Gémissant sous le joug et sous la tyrannie,
Nos frères d'Allemagne attendent le Messie
Qui doit briser leurs fers ! prêts à se soulever
Au seul nom du prophète
Que Dieu leur a promis et que j'ai su trouver !
JEAN.
Que dites-vous ?
JONAS.
Le ciel dont je suis l'interprète,
Le ciel nous a lui-même, à des signes certains,
Révélé cet élu, marqué par les destins !
(Avec force.)
Jean ! Dieu t'appelle ! Jean ! le ciel cette nuit même
Ne t'a-t-il pas dicté sa volonté suprême !
JEAN, troublé.
Tu dis vrai !
JONAS.
Bien souvent te brisant sous sa loi,
N'est-ce pas son esprit qui s'empare de toi ?
JEAN.
Tu dis vrai !
JONAS.
Viens alors, viens avec nous, mon frère!
ENSEMBLE.
JONAS, MATHISEN, ZACHARIE.
Oui ! c'est Dieu qui t'appelle et t'éclaire !
A tes yeux a brillé sa lumière.
En tes mains il remet sa bannière.
Avec elle apparais dans nos rangs,
Et des grands cette foule si fière
Va par toi se réduire en poussière,
Car le ciel t'a choisi sur la terre
Pour frapper et punir les tyrans !
JEAN.
Oui ! le Dieu qui m'appelle et m'éclaire
A souvent dans la nuit solitaire
A mes yeux fait briller sa lumière !
O mon Dieu ! j'obéis, je me rends !
Oui ! j'irai sous ta sainte bannière
A ta voix les réduire en poussière !
Car ton bras m'a choisi sur la terre
Pour frapper et punir les tyrans
JONAS.
Ne sais-tu pas qu'en France, une chaste héroïne
Qu'inspiraient, comme toi, de saintes visions,
Jeanne d'Arc a sauvé son pays...
JEAN.
Oui, marchons...
Tombe sur nos tyrans la vengeance divine !
ZACHARIE.
Mais, envoyé du ciel, songe bien désormais
Que tout lien terrestre est brisé pour jamais !
Que tu ne verras plus ton foyer ni ta mère !
JEAN.
Ma mère !
MATHISEN ET ZACHARIE.
Elle n'est plus pour toi qu'une étrangère !
JONAS.
Partons ou renonçons, amis, à nos projets !
JEAN.
Partir ! sans voir ma mère !
JONAS, MATHISEN, ZACHARIE.
Il le faut, Dieu le veut !
JEAN.
Ah ! pour grâce dernière
Avant de m'éloigner que je la voie encor !
S'approchant de la porte à droite.
Du silence ! elle dort !
Il avance la tête et écoute.
Et pendant son sommeil, murmure une prière !
Écoutons plus attentivement.
C'est pour moi qu'elle prie !
(Écoutant et répétant à mesure les paroles.)
Oui, pour moi son enfant !
Et son enfant la fuit et la délaisse !..
Non, non... partez sans moi ! je reste à sa vieillesse !
Ma mère est le seul bien qui me reste à présent !
TOUS TROIS, à demi-voix.
Et la vengeance !
Et l'espérance
De voir tomber nos oppresseurs !
JEAN, regardant toujours à droite avec douleur et regret.
Ma mère !
TOUS TROIS, de même.
Et la couronne
Que le ciel donne
A ses élus ! à ses vengeurs !

du public ne fait pas attention à ces bagatelles, et le jeune virtuose se tient pour content d'être le Servais de la bourgeoisie et de l'aristocratie. Mlle Dobré, qu'on voit trop rarement au théâtre et dans les concerts, a chanté, avec sa bonne méthode et sa voix sympathique, un air italien et une fort jolie mélodie : *Si j'étais petit oiseau*, composée par le bénéficiaire, et accompagnée par lui d'une manière suave et pleine d'expression. En suite de tout cela, Levassor est arrivé gravement, dignement, armé du violoncelle et de l'archet du bénéficiaire ; il s'est assis sur la chaire curule et musicale du soliste, placée sur la petite estrade qu'on ajoute à la grande pour les violoncellistes seulement ; et lorsque ses auditeurs, surpris et anxieusement gais, hâtaient de leurs vœux le moment où le chansonnettiste allait se révéler instrumentiste, ces mêmes auditeurs ont ri de bon cœur quand ils ont vu Levassor remettre ès-mains de M. Offenbach l'instrument dont il commençait à se trouver assez embarrassé. Il a certainement plus amusé le public comme comédien, diseur de chansonnettes, qu'il ne l'aurait ému, intéressé comme violoncelliste, attendu que c'était la première fois, nous a-t-il dit, qu'il était porteur de cet instrument.

— Des compositions d'un style ingénieux, fin, d'un caractère original, interprétées par un jeu net et brillant, telles sont les qualités d'un nouveau pianiste, M. Gottschalk, qui a donné une soirée musicale chez Pleyel, concert dans lequel le violoncelliste Seligman a dit un solo de sa composition qu'il a si bien chanté sur son instrument que l'auditoire s'en serait tenu volontiers à ce chanteur enchanteur.

(*La suite au prochain numéro*).

CORRESPONDANCE.

Londres, ce 18 avril.

Quel mouvement! quelle animation depuis huit jours! De la musique le matin; de la musique l'après-dîner; de la musique le soir; et le lendemain et le surlendemain! Cette musicomanie ne se terminera qu'à la fin de juillet. Alors, silence subit. Les rossignols suédois, danois, français, italiens, allemands, etc., s'envoleront vers d'autres pays; les violons seront enfermés dans les boîtes, les contre-basses couchées sur le ventre, et les dilettanti iront respirer l'air de la mer en s'écriant: *Ouf, quelle avalanche de musique!* Et en effet, à en juger d'après le commencement de la saison et les nombreuses affiches de concerts, la musique jouera le premier rôle dans les plaisirs de la fashion. Tant mieux!

La concurrence des deux théâtres italiens les pousse à une activité prodigieuse. La semaine passée Covent-Garden a présenté deux débutantes dans *Linda*. Miss Hayes est un charmant soprano; sa voix est douce et vibrante, sa méthode bonne, son intonation juste, ses fioritures d'un goût parfois douteux, son jeu animé et plein de distinction, et sa figure et sa taille celles d'une fort jolie personne. Avec des éléments pareils on est sûr du succès.

Mlle Méric, que vous connaissez, et dont la charmante voix et l'excellente méthode ont été proclamées par nos confrères de Paris, a fait grand plaisir dans le rôle de Pierotto. Tamburini, le favori du public anglais, s'est élevé à une grande hauteur, surtout comme acteur. Le rôle d'Antonio n'a jamais été mieux interprété. Le début de Mlle Angri dans le rôle d'Arsace, a été des plus brillants.

Au théâtre de Sa Majesté, Mlle Parodi, élève de Mme Pasta, a paru dans le rôle de *Norma*. Organe puissant et dramatique, jeu hardi et à effets, des élans superbes et bonne école, telles sont les qualités de cette jeune cantatrice, appelée à un bel avenir. Outre ce début, le théâtre de Sa Majesté a donné un premier concert dramatique avec Jenny Lind. La *Flûte enchantée* en formait le programme. Malgré la beauté de la musique et l'exécution brillante, un opéra entier, chanté par des artistes en habits noirs et en robes blanches, sans le prestige des décors, des costumes, devient une chose fort monotone et ne peut causer aucun enthousiasme (1).

Le programme du troisième concert philharmonique renfermait la symphonie en *sol* de Mozart et la *Pastorale* de Beethoven. Quand j'entends ces œuvres immortelles, il m'est impossible de ne pas me rappeler le temple de la rue Bergère, dont elles font les délices tous les hivers. Je pense alors à la prestesse et à la délicatesse des violons, à la noble vigueur des basses, aux effets féériques des instruments en bois, et jusqu'aux roulements si spirituels du timballier, enfin à cet ensemble unique et parfait. Oh, le beau temps!

Ernst est venu ensuite jouer un *allegro pathétique* et des *airs hongrois* variés. L'allégro est un morceau capital. Ce n'est point un premier morceau d'un concerto, ni un concertino, mais bien une scène en tière d'une forme complète, qui renferme une partie symphonique d'une instrumentation vigoureuse et splendide, des chants passionnés et des traits qui, outre les difficultés diverses, telles que doubles cordes, arpèges, sons harmoniques, etc., offrent du piquant par leur caractère et sont parfois tout-à-fait dramatiques. Il y a plusieurs endroits où le violon dialogue avec l'orchestre; cela est grandiose et pathétique; dans d'autres parties le violon est chargé du travail développé de l'idée principale, sorte de remplissage dans bien des compositions instrumentales, mais qui dans ce morceau est d'un intérêt vraiment musical. L'allegro se termine par une gradation d'effets, produite par un chant en octaves sur le *la* et le *mi* que l'orchestre accompagne de toute sa force. Le jeu d'Ernst était à la hauteur du morceau. Puissant, énergique dans les traits, large dans les cantilènes, son style si noble, dépourvu d'affectation et de minauderie, sa manière si belle de phraser, ont trouvé maintes occasion de se développer. L'orchestre, qui a une tâche assez difficile à remplir, aurait joué avec plus de nuances et moins fort, s'il eût répété le morceau deux fois de plus. Qu'est-ce en effet qu'une simple répétition? Le chef d'orchestre a tout au plus le temps de suivre les petits caprices du soliste, et les artistes de l'orchestre ne peuvent saisir la caractère de la composition.

Les airs hongrois sont des mélodies à la fois mélancoliques et piquantes, qui se prêtent à merveille à tous les caprices du roi des instruments. Ernst les a brodés avec grand talent, et le morceau, assez court, est d'un effet sûr pour le violoniste quand il est lui-même sûr du mécanisme de ses deux mains, comme l'est son auteur. Ernst a joué ce morceau avec une verve et un esprit charmants; l'exécution du thème *andante*, dans lequel il a introduit un effet délicieux de *rubato*, est ce que j'ai entendu de plus ravissant et de plus fini. Son succès a été complet.

Faut-il vous parler maintenant de tous les autres concerts ou matinées, ou

(1) Il paraît que Jenny Lind s'est bien vite lassée de cette fantaisie bizarre qui ne saurait s'expliquer, car elle a fait sa rentrée la semaine dernière au théâtre de Sa Majesté dans *la Sonnanbula* et *la Lucia*. C'était le seul moyen d'en finir (et il était grand temps!) avec ces bruits incessants de mariage et de renonciation au théâtre, sous peine de tomber dans les caprices enfantins ou dans le plus vulgaire charlatanisme. (*Note du rédacteur.*)

JEAN, de même.

Ma mère!

TOUS TROIS.

O sainte extaxe
Qui nous embrase
D'un vain amour brise les nœuds!
Viens! Dieu t'appelle,
Palme immortelle,
Pour toi descends du haut des cieux!

JEAN, aux trois anabaptistes.

Un seul... un seul instant de grace;

TOUS TROIS.

Voici l'heure!.. viens, suis nos pas!

JEAN

Prêt à partir, qu'au moins son fils l'embrasse!
(Il fait un pas dans la chambre et revient vivement.)
Non, si je l'embrassais, je ne partirais pas!
Adieu, tout mon bonheur!

TOUS TROIS, à demi-voix et l'entraînant.

Et la vengeance!
Et l'espérance
De voir tomber nos oppresseurs!

Jean entraîné par eux et tendant les bras vers la chambre à droite et à demi-voix.

Ma mère!

TOUS TROIS, l'entraînant toujours.

Et la couronne
Que le ciel donne
A ses élus, à ses vengeurs!

JEAN, de même.

Ma mère!

ENSEMBLE.

JONAS, MATHISEN, ZACHARIE.

O sainte extase
Qui nous embrase
Viens le guider dans les combats!
Oui, Dieu t'appelle,
Soldat fidèle,
Entends sa voix et suis nos pas!
Viens, suis nos pas!

JEAN, que l'on entraîne.

Adieu, ma mère
Et ma chaumière!
Je ne dois plus vous voir, hélas!
O mon village!
O douce image!
Oui, dans mon cœur tu resteras!

(Ils entraînent Jean; la toile tombe.)

ACTE TROISIÈME

Le camp des anabaptistes dans une forêt de la Westphalie. En face du spectateur, un étang glacé qui s'étend à l'horizon, et se perd dans les brouillards et les nuages. A droite et à gauche, une antique forêt dont les arbres bordent un côté de l'étang; de l'autre côté de l'étang, les tentes des anabaptistes. Le jour est sur son déclin. On entend dans le lointain un bruit de combat qui augmente et se rapproche. Des soldats anabaptistes se précipitent sur le théâtre par la droite; des femmes et des enfants sortant du camp, accourent à leur rencontre au moment où un autre groupe de soldats entre par la gauche, traînant enchaînés, plusieurs prisonniers, hommes et femmes richement vêtus, hauts barons et dames châtelaines des environs, un moine, des enfants, etc.

SCÈNE I.

MATHISEN et le CHOEUR montrant les prisonniers.

CHOEUR.

Du sang! que Judas succombe!
Du sang! dansons sur leur tombe!
Du sang! voilà l'hécatombe!
Que Dieu vous demande encor!
Frappez l'épi dès qu'il s'élève,
Frappez le chêne dans sa sève,
Qu'ils tombent sous notre glaive,
Car Dieu l'a dit, Dieu veut leur mort!

TOUS, levant leurs bras au ciel.

Gloire au Dieu des élus!
Te Deum laudamus!

MATHISEN.

Et les méchants convraient la terre,
Et leurs forfaits sont expiés!
Et le prophète en sa colère,
Les renversa tous sous nos pieds!

CHOEUR.

(Les femmes et les enfants dansent autour des prisonniers qu'on a amenés au milieu du théâtre et qui tombent à genoux; les haches sont levées sur leurs têtes.)

(*La suite au prochain numéro.*)

énumérer tous les artistes qui doivent venir grossir la liste déjà assez longue d'artistes étrangers? Je pense que non. Assez donc pour aujourd'hui. La suite à un prochain numéro.

H. Panofka.

Aux détails que contient la lettre précédente : nous ajouterons ceux qu'on va lire d'après un autre correspondant:

Miss Hayes est une jeune et belle Irlandaise, native de Limerick. Elle doit sa méthode pure et brillante aux leçons de Manuel Garcia, le maître de Jenny Lind. Elle possède le don de la vraie sensibilité dramatique, et le dernier acte de *Linda* en a fourni la preuve.

A la septième représentation de *Masaniello*, Mario, se trouvant indisposé, a été remplacé par Salvi, que l'on avait prévenu deux heures seulement avant le spectacle, et qui ne connaissait le rôle que pour l'avoir chanté il y a quatre ans, à Saint-Pétersbourg, avec d'autres paroles. Salvi a donc fait un tour de force, et son succès n'en a été que plus brillant. On lui a redemandé la barcarolle, le duo avec Massol, l'air du sommeil, et on l'a rappelé à la chute du rideau.

Le 17 avril, on donnait *Sémiramide* pour la rentrée de Mlle Grisi et le début de la signora Angri. La première a été reçue avec enthousiasme et rappelée six fois sur la scène. La seconde avait à peine chanté deux ou trois phrases que déjà les amateurs savaient à quoi s'en tenir sur son talent. La voix de la signora Angri est un contralto très-étendu montant du *la* au *si* bémol. Les notes graves n'en sont pas aussi belles que celles d'Alboni, mais les notes élevées valent mieux. Elle possède d'ailleurs une souplesse, une agilité, une audace remarquable, et son jeu est vraiment tragique.

La nouvelle de l'immense succès du *Prophète* a produit une vive impression dans le monde musical de Londres, et l'on attend avec impatience le moment où ce chef-d'œuvre paraîtra sur le théâtre de Coven-Garden.

Il vient de se former à Londres une association ayant pour objet de populariser la musique. Elle commencera par faire donner de grands concerts, dont les billets seront vendus aux modiques prix de 6 pence à 1 shelling (63 c. à 1 fr. 25 c.). A ces concerts, un nombreux personnel exécutera les ouvrages les plus célèbres de musique vocale et instrumentale, et les parties *solo* seront dites par des artistes de premier ordre, exactement comme cela a lieu aux concerts, qui, par la cherté des prix d'entrée, ne se trouvent qu'à la portée des gens riches.

S. P. Les principaux journaux de Londres avaient envoyé des rédacteurs à Paris pour rendre compte de la première représentation du *Prophète*, et vingt-quatre heures après, le *Morning Chronicle*, le *Morning Post*, le *Daily News* et le *Times* publiaient des analyses détaillées de ce grand ouvrage, en s'accordant tous à le placer, comme un vrai chef-d'œuvre, à côté de *Robert-le-Diable* et des *Huguenots*. Les journaux hebdomadaires, l'*Atheneum*, le *Britannia*, *l'Illustrated London News*, le *Court journal* contenaient aussi des revues sur le même sujet et dans le même sens.

M. Beale, qui dirige actuellement le théâtre de Covent Garden avait chargé M. Harris d'étudier la magnifique mise en scène du *Prophète* pour la reproduire exactement, lorsque cet ouvrage sera donné ici, au mois de juillet, avec Mme Viardot, Miss Hayes, Mario, Marini, Massol, Tagliafico, Polonini. On assure que Mario doit se rendre à Paris pour assister à une représentation du *Prophète*.

Mlle Angri fait fureur; elle a chanté, mardi dernier, le rôle de Rosine dans *le Barbier* avec un beau succès : Ronconi faisait sa rentrée dans celui de Figaro; Salvi jouait Almaviva.

On prétend que Jenny Lind ne donnera que cinq représentations au lieu des concerts, dans lesquels elle devait chanter.

NOUVELLES.

Nos Abonnés reçoivent avec ce numéro *Chanson du Matin*, romance de *Marie Pleyel*.

*** Demain lundi, au théâtre de la Nation, 6e représentation du *Prophète*.

*** C'est lundi dernier que Fanny Cerrito et Saint-Léon ont paru pour la dernière fois dans *le Violon du Diable*. Leurs adieux au public parisien se sont faits devant une très-nombreuse assemblée, au bruit des applaudissements et sous un déluge de bouquets.

*** On s'occupe activement au théâtre de l'Opéra-Comique de la mise en scène d'un opéra-féerie, dont les paroles sont de MM. Scribe et Saint-Georges, la musique de M. Halévy.

*** *Le Val d'Andorre* vient d'obtenir le plus grand succès à Lille, comme partout.

*** Notre excellente basse, Hermann Léon, a donné mercredi dernier, au Havre, une représentation des plus brillantes. Il paraissait dans le rôle du capitaine Roland, des *Mousquetaires de la Reine*, une de ses plus remarquables créations. Son succès a été aussi complet que possible; la chanson du roi Henri a été bissée, et l'artiste, rappelé plusieurs fois, a dû prendre l'engagement de se faire entendre de de nouveau.

*** L'Alboni donnait, il y a peu de jours, des concerts à Bordeaux.

*** La Société des concerts donnera aujourd'hui une séance supplémentaire, dont l'attrait sera singulièrement vif. On y exécutera deux morceaux, que le compositeur a retranchés de la partition du *Prophète*, et que les artistes de l'orchestre l'ont prié de leur laisser faire connaître au public, le chœur des mères et la marche des jeunes filles otages. En outre, Mme Viardot chantera l'air de *Rinoldo*, de Haendel, instrumenté par Meyerbeer; Mme Castellan un air des *Nozze di Figaro*, et Roger le fameux air de Stradella.

*** *L'Union musicale* donnera aujourd'hui dimanche un magnifique concert Mme Pleyel, prêtera par son immense talent un attrait irrésistible à cette matinée musicale, qui doit être la dernière de la saison. — L'ouverture d'*Oberon*, de Weber; une cavatine d'*Orazzi e Curiazzi*, de Mercadante, par Mlle de Rupplin, la brillante cantatrice; l'évocation des nonnes de *Robert, le Diable*, par Hermann-Léon, l'excellente basse de l'Opéra-Comique; *Mazeppa*, ouverture inédite à grand orchestre, d'Albert Sowinski, et l'admirable finale de *Moïse* avec Mmes de Rupplin et Beaucé; MM. Hermann-Léon, Barbot, Legrand-Faure, etc..., compléteront ce riche programme.

*** La Société de musique classique a remis au jeudi, 3 mai, à 8 heures précises du soir, la séance qu'elle devait tenir aujourd'hui dimanche. En voici le programme : fragment d'un quintette de Reicha pour instruments à vent; fragment d'une sonate de Mozart, pour piano et violon; septuor de Beethoven; nonette de Bertini. Les billets pris pour la 6e Matinée serviront pour la séance du 3 mai, qui aura lieu, comme les précédentes, dans la salle de M. Sax, rue Saint-Georges, à 8 heures du soir.

*** Le concert du jeune violoniste, Léon Reynier, aura lieu ce soir, à 8 heures precises, dans la salle Herz. Dans notre dernier numéro, nous avons donné le programme de cette séance vraiment intéressante.

*** Un concert sera donné jeudi, 3 mai, à deux heures, dans la salle Pleyel, par Frédéric Brisson, avec le concours de plusieurs artistes distingués.

*** Alkan l'aîné donnera, samedi 5 mai, dans les salons d'Erard, une soirée pleine d'intérêt pour les vrais amateurs de l'art musical. En voici le programme : 1° allégro du premier concerto de J.-S. Bach; 2° préludes composés par Alkan; 3° air d'église de Stradella, chanté par Révial; 4° numéros 6, 4 et 3 des partitions pour piano, réduites par Alkan; 5° sonate de Mozart (en *si* bémol), exécutée par Alkan et Alard; 6° *Begli occhi*, d'Allyre Bureau, et sérénade de Schubert, chantés par Révial; 7° air à cinq temps, étude et marche triomphale, par Alkan; 8° raillerie musicale de Mozart, pour deux violons, alto, basse et deux cors, exécutée par Alard, Armingaud, Casimir Ney, Chevillard, Baneux fils et Rousselot.

*** Samedi prochain, 5 mai, à deux heures précises, M. Samary, violoncelliste de l'Opéra, donnera une matinée artistique dans la salle Herz. La partie la plus intéressante du programme est le proverbe de Mlle Augustine Broban : *Compter sans son hôte*, qui sera joué par l'auteur, avec le concours de Mlle Bertin et de M. Brindeau de la Comédie Française.

*** Mlle Petipa, cantatrice, qui a fait sa réputation à Bordeaux, vient d'être engagée au théâtre de la Haye, où elle a obtenu un grand succès dans le principal rôle d'*Haydée*.

*** M. Rausch, fabricant d'instruments, à Leipzig, a converti une viole de Gamba en violoncelle. Le magnifique instrument a été acquis par un amateur, à Baême, au prix de mille écus.

*** Le 5 mai prochain, M. Roeder, directeur du théâtre d'Amsterdam, ouvrira la saison, au théâtre Drury-Lane, par *Une Nuit à Grenade*. Piscekek chantera le rôle du prince régent.

*** *Le Havre*, 26 avril. — Mlle Méquillet s'est fait entendre sur notre scène dans *la Reine de Chypre*, *les Huguenots* et *Charles VI*. Les applaudissements, les rappels, les fleurs lui ont été prodigués, et jamais notre scène n'avait été témoin d'un pareil triomphe.

Chronique étrangère.

*** *Leipzig*.—La première représentation du *Val d'Andorre* a eu lieu le 23 avril. La salle était comble, et le succès a marché *crescendo* depuis la première scène jusqu'à la dernière. Rien n'a été négligé pour que le chef-d'œuvre d'Halevy fût monté avec tout le soin dont il est digne. Tous les rôles sont remplis par des artistes distingués; MM. Kopel et Rietz ont dirigé l'orchestre, avec un talent qui a reçu en bravos sa juste récompense.

*** *Vienne*.—Avec la tranquillité est revenu le goût du théâtre. *Fidelio*, de Beethoven, joué au théâtre de la Cour, a fait accourir un grand nombre d'auditeurs. La société de *quatuors*, sous la direction de M. Jansa, a donné sa 6e et dernière soirée, dans laquelle on a joué un septuor de M. Bennet, élève de Mendelssohn.

*** *Berlin*. — *La Destruction de Jerusalem*, oratorio de Ferdinand Hiller, a été exécutée par les membres de l'Académie de chant et de la chapelle royale, auxquels s'étaient joints des artistes de l'opéra et des dilettanti. *La Destruction de Jérusalem* a été très-bien exécutée devant une réunion peu nombreuse, sous la direction de l'auteur.

*** *Cologne* — Le grand festival du Rhin a lieu cette année sous la direction de M. F. Hiller. On y entendra : *la Passion*, de Bach; l'ouverture de *Héro et Léandre*, par Rietz; une légende de M. Muller, mise en musique par M. Hiller; un psaume de Mendelssohn; une symphonie de Beethoven.

*** *Breslau*.—Le 20 avril a dû avoir lieu la première représentation *du Val d'Andorre*; l'académie de chant a exécuté le *Messie*, de Hændel, avec cette sollicitude pieuse qui est comme un culte pour la mémoire du maître. L'oratorio de Haydn, *la Création*, n'a pu être joué, par suite de la défense faite aux artistes du théâtre de figurer dans aucune solennité musicale.

*** *Rome* — La semaine de Pâques a été fêtée avec une pompe toute républicaine. Au lieu de cardinaux, il y avait des députés; l'église fourmillait de troupes. Les corps de musique jouaient des airs patriotiques; et *la Marseillaise*, qu'on avait déjà entendue à Saint-Pierre, retentit également à la procession.

*** *Madrid*.—Mlle de Roissy vient d'obtenir un éclatant succès dans *la Favorite*, au théâtre *del Circo*. Ce succès lui a valu l'honneur de chanter devant S. M., qui a bien voulu la gratifier d'une riche bague.

*** Les belles toiles du Diorama vont bientôt reprendre leur ancienne route. Comme autrefois, l'Angleterre doit s'en emparer. M. Bouton est en ce moment à Londres, où cette affaire l'a appelé et où son beau talent compte de nombreux admirateurs qui n'ont pas oublié le séjour pendant lequel il y a créé tant de chefs-d'œuvre dioramatiques. Tout en lui souhaitant une bonne et fructueuse réussite si bien due à ses longs et persévérants travaux, nous ne pouvons nous empêcher de réclamer pour qu'on ne nous enlève pas de sitôt *la Chine*.

Gérant, Ernest DESCHAMPS.

POUR PARAITRE TRÈS-PROCHAINEMENT

CHEZ

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

RUE RICHELIEU, 87, ANCIEN 97,

LE PROPHÈTE

OU

LES ANABAPTISTES,

OPÉRA EN 5 ACTES,

PAROLES

DE M. E. SCRIBE,

de l'Académie française.

MUSIQUE DE

Giacomo Meyerbeer

Le POÈME est en vente. — Prix : 1 fr.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. | N° 18. | 6 Mai 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — *Le Prophète* (deuxième article), par **Fétis père.** — 9e et dernière séance de la Société des concerts, par **H. Berlioz.** — Auditions musicales, par **H. Blanchard.** — Correspondance de Strasbourg. — Feuilleton, poème du *Prophète.* — Nouvelles et annonces.

LE PROPHÈTE,

(Deuxième article.)

La partition.

Le beau est incontestablement le but de l'art; mais le beau a pour condition première d'être empreint d'un caractère de création. En vain le produit de l'art a-t-il la régularité, c'est-à-dire l'harmonie entre toutes ses parties, qui est aussi une condition nécessaire de la constitution du beau, si, dans cette régularité, dans cette harmonie, ne se manifeste pas l'originalité de la pensée ou du sentiment, et si cette originalité ne nous saisit à l'instant de la conviction que l'artiste, en produisant son œuvre, est venu accomplir une mission que d'autres n'avaient pas remplie avant lui. Combien n'y a-t-il pas de compositions musicales où l'existence de la mélodie ne peut être niée, dont la distinction et la pureté de l'harmonie ne sauraient être mises en doute, et dans lesquelles on reconnaît par mille endroits le fruit de l'expérience et du goût? Néanmoins ces productions ne nous émeuvent que médiocrement, et l'estime est le seul témoignage d'intérêt que nous leur accordons. C'est qu'il y manque la vie de l'art, c'est-à-dire la création de l'idée ou de la forme, ou, ce qui est la même chose, *l'originalité.*

L'artiste, quel qu'il soit, ne peut donc prétendre à fixer l'attention publique sur ses œuvres, que si la nature l'a doué de certaines qualités par lesquelles se produit le caractère original. C'est par ces qualités qu'il a un style, une manière, une incontestable valeur. Ce n'est pas à dire que l'originalité qui distinguera ses productions aura le don de charmer tous ceux qui les entendront; car s'il est des signes non équivoques du mérite d'une œuvre d'art auxquels les populations ne se trompent pas, et dont elles ont plutôt l'intuition que la connaissance, il est aussi des tempéraments, des habitudes contractées par l'éducation, des penchants (je ne parle pas des intérêts) qui résistent à l'entraînement général, et dont l'antipathie pour un ouvrage est d'autant plus vive, que celui-ci obtient plus de succès. Les individus doués de ces tempéraments, ou dominés par ces habitudes, par ces penchants, par ces préjugés mêmes, dirai-je, et qui ne comprennent l'art que sous de certaines formes, ceux-là, dis-je, s'irritent de se voir en désaccord avec l'opinion générale, et dans leur ardeur à déverser le blâme et l'amertume de la critique sur l'objet de leur aversion, ils oublient qu'ils lui apportent précisément le complément de son triomphe; car quel est l'ouvrage médiocre contre lequel on s'est jamais passionné?

Pour un observateur impartial, c'est quelque chose d'assez amusant que ces luttes de quelques esprits chagrins contre l'accord de tous. Dieu sait à quelles tristes ressources ils ont recours en pareil cas pour atténuer autant qu'il se peut les preuves du succès qu'ils ne peuvent nier. La presse est-elle unanime ou à peu près dans les éloges : on lui conteste la bonne foi, et on ne craint pas de la représenter comme séduite par des moyens assez peu honorables. Il y a longtemps que la mauvaise humeur trouve sa consolation dans des sup-

LE PROPHÈTE.

Suite du troisième acte *.

SCÈNE III.

LES PRÉCÉDENTS, MATHISEN.

MATHISEN, se plaçant devant les prisonniers et s'a dressant aux soldats.

Arrêtez !

UN DES CHEFS ANABAPTISTES A MATHISEN.

Quoi ! ton cœur connaît la pitié !

MATHISEN.

Non !
Mais ces nobles seigneurs peuvent payer rançon,
Qu'on les épargne !..

LES ANABAPTISTES.

Il a raison !...

(On emmène les prisonniers vers le camp qui est à gauche. En ce moment on entend, vers la droite, une marche brillante. C'est Zacharie revenant du combat avec un groupe d'anabaptistes.)

* Voir nos nos 16 et 17, des 22 et 29 avril.

SCÈNE III.

LES PRÉCÉDENTS, ZACHARIE, SOLDATS ANABAPTISTES.

ZACHARIE.

Aussi nombreux que les étoiles
Ou bien que les flots de la mer,
En chasseurs qui tendraient leurs toiles
Contre les aigles du désert,
Vers nos phalanges immortelles
Venaient les païens courroucés !...
Où donc sont-ils les infidèles ?
Où donc sont ils ?... Ils ont fui, dispersés !
Comme le sable, au désert !... Dispersés !
Dispersés !
Tous, dispersés !
Couvrant les monts, couvrant les plaines,
Leurs chars qu'on voyait défiler,
Pour nous lier traînaient les chaînes,
Des roseaux pour nous flageller !
Pour nous punir, pauvres esclaves,
Ces vaillants guerriers sont venus !
Où sont-ils, ces guerriers si braves ?...
Où donc sont-ils ?... Ils ne sont plus !

(A la fin de ce couplet, les soldats anabaptistes, accablés de fatigue, se sont assis ou étendus sur la neige pour se reposer.)

MATHISEN, prenant Zacharie à part.

Voici la fin du jour! Nos fidèles soldats
Depuis l'aurore ont tous combattu!...

ZACHARIE.

Pour la gloire!

MATHISEN.

Aux estomacs à jeun elle ne suffit pas.

ZACHARIE.

Voici venir pour eux les fruits de la victoire!
Sur cet étang glacé, de tous les environs,
De nombreux pourvoyeurs, le front haut, le pied leste,
Accourent vers le camp!

MATHISEN.

C'est la manne céleste
Qui vient reconforter nos pieux bataillons.

(On voit dans le fond du théâtre défiler, sur l'étang glacé, des traîneaux attelés de chevaux, des petites voitures à quatre roues chargées de provisions : la fermière est assise sur la banquette de devant, et un homme debout, derrière elle, pousse le traîneau. Des hommes, des femmes et des enfants, portant sur leur tête des paniers ou des pots

positions de ce genre; car nous voyons l'illustre Gluck lui-même, dans l'agitation que lui cause l'approche d'une lutte avec le rival qu'on veut lui opposer, écrire et faire publier une lettre où l'on trouve ce passage : « Je ne vous parle pas de ses productions. Je suis sûr » qu'un certain politique de ma connaissance (1) *donnera a dîner et* » *à souper aux trois quarts de Paris pour lui faire des prosélytes,* » et que Marmontel, qui fait si bien des contes, contera à tout le » royaume le mérite exclusif du sieur Piccinni. » L'abbé Arnaud, fougueux admirateur de Gluck, ne pouvant nier l'empressement du public à se rendre aux représentations de quelques-uns des opéras de ce *sieur Piccinni*, poussait l'absurde jusqu'à s'écrier : *Je ne sais pas trop si ces recettes sont de bon aloi.*

Si la critique se renfermait dans de certaines mesures, lorsqu'elle se révolte contre le succès, elle montrerait plus d'adresse à atteindre son but; mais presque toujours elle se compromet par ses exagérations, sans réaliser ses hostiles projets. Rien de nouveau encore dans cette erreur, car la vieille guerre des *Piccinnistes* et des *Gluckistes* m'en fournit également des exemples. Alors comme aujourd'hui, on ne se bornait pas à exalter le compositeur dont on se faisait le partisan; il fallait à toute force que son compétiteur n'eût pas de talent, ne fît que de la musique ennuyeuse, et fût condamné d'avance à un prochain oubli. Gluck, ce créateur de la musique véritablement dramatique, ce talent si original et si profond, avait remué toute la France par l'*Alceste* et par les deux *Iphigénies*. Dans son indignation contre ce *barbare* et contre ses admirateurs, Marmontel s'écrie : « Avec un orches- » tre bruyant ou gémissant, avec des sons de voix déchirants ou ter- » ribles, croirons-nous posséder la musique théâtrale par excellence? » l'Opéra sera-t-il privé des charmes de la mélodie? Et ce chant, qui » fait les délices de l'Europe, sera-t-il indigne de nous? C'est là ce » qu'il s'agit de décider; et il semblerait assez raisonnable de s'en » rapporter à l'expérience; mais c'est ce que ne veulent pas les parti- » sans de M. Gluck (2). »

Plus emporté par son ardeur, un autre ne craint pas d'écrire : « M. Gluck, avec une imagination baroque et ardente, n'a reçu de la » nature qu'un génie peu flexible. Quelques morceaux de chaleur, » épars ça et là dans ses ouvrages, prouvent que ce feu d'imagination, » dirigé par un génie plus heureux, aurait pu, à force d'art, faire dis- » paraître l'idée de contrainte laborieuse qu'il offre partout.... Il n'a » su exprimer la passion que par des cris, la fureur que par des » chants raides et sans harmonie, les sentiments pénibles que par » des accords durs et déchirants (1). » Je ne finirais pas si je voulais rapporter toutes les gentillesses de cette espèce dont sont remplis les pamphlets qui faisaient une guerre acharnée aux productions originales d'un grand musicien; mais de tout cela, qu'est-il resté? L'*Orphée*, les deux *Iphigénies*, l'*Alceste* et l'*Armide;* et ces grandes conceptions ont, pendant un demi-siècle encore, continué d'exercer leur irrésistible puissance, parce qu'elles étaient empreintes de ce caractère d'originalité qui seul donne de la vie aux productions des arts.

Cette originalité, personne ne peut la refuser aux productions de Meyerbeer. Quelle que soit l'opinion qu'on en ait, il est un point sur lequel tout le monde doit être d'accord : c'est que sa musique ne ressemble point à une autre, qu'elle a son cachet, son caractère propre, où se reconnaît toujours le talent du maître. Cette individualité de talent a exercé une influence immense sur l'art depuis dix-huit ans, et a remué toutes les populations de l'Europe et même du Nouveau-Monde. Nonobstant son caractère en général sérieux et la sévérité de ses formes, aucune autre musique n'a jamais joui d'une popularité plus grande; et cela est d'autant plus remarquable, que mal comprise d'abord par certains critiques de profession, on lui avait prédit une destinée toute différente.

Je me souviens que le directeur de l'Opéra, qui mit en scène *Robert-le-Diable*, comme une obligation qui lui était imposée, et qui s'était fait donner une indemnité de *cinquante mille francs* pour cette *charge onéreuse*, avait réuni quelques-uns de ses amis aux répétitions générales de l'ouvrage. Rien de plus gai que cette audition : c'était à qui dirait les plus jolies choses et ferait les plus charges les plaisantes sur la tudesque production. Etourdi de tout ce qu'il entendait, le directeur, homme d'esprit pourtant et qui avait de l'instinct, m'aborda d'un air désespéré, et me dit en soupirant : *Suis-je assez malheureux d'être obligé de subir une pareille chute à mon début dans ma direction?* Je le rassurai du mieux que je pus; mais je vis bien que je n'avais pas fait pénétrer la conviction dans son esprit. Quelques jours après arriva la première représentation, et le succès fut éclatant. Parmi tous les habitués qui se réunissaient au foyer entre les actes, il y en eut un qui ne craignit pas de dire que cela n'aurait pas dix représentations : *Cela en aura deux cents*, répondis-je, *et cela fera le tour du monde.* Tout le monde se retourna vers moi et parut étonné; le lendemain, les feuilletons, devenus moins timides, chantèrent un hymne de louange, et graissèrent les bottes de *Robert* pour son long voyage.

Lorsque, plusieurs années après, Meyerbeer revint à Paris pour y mettre en scène les *Huguenots*, son premier ouvrage français avait jus-

(1) Le marquis de Carraccioli, ambassadeur de Naples.

(2) *Essai sur les révolutions de la musique en France*, p. 12.

(1) Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra, pages 19 et 20.

---

de lait, sillonnent l'étang glacé dans tous les sens et abordent auprès du camp.)

ZACHARIE, prenant à part Mathisen.

Et toi pendant ce temps...

(Il lui parle bas et lui remet un papier cacheté.)

Va!... tu m'entends!

(Mathisen sort par la droite.)

CHŒUR DES ANABAPTISTES.

Voici les laitières,
Lestes et légères,
Sur leurs têtes fières
Portant leurs fardeaux;
Leurs pieds avec grâce
Effleurant la glace
Sans laisser de trace
Glissent sur les flots.

CHŒUR DE PAYSANS ET DE PAYSANNES.

Pour vous nous quittons nos cabanes,
Pour vous servir nous venons en ce lieu!
Achetez! achetez!... loin de nous les profanes!
Nous ne vendons qu'aux soldats du vrai Dieu!

CHŒUR DES ANABAPTISTES.

Voici les fermières,
Lestes et légères,
Etc., etc.

(Les anabaptistes courent recevoir les provisions qu'on leur apporte et offrent en échange aux pourvoyeurs et aux jeunes filles des étoffes précieuses, des vases de prix entassés dans le camp. Les jeunes filles, qui ont défait leurs patins, se mettent à danser, pendant que les soldats anabaptistes, qui se sont assis, boivent et mangent, servis par leurs femmes et leurs enfants.)

(La nuit commence à descendre sur la forêt; les paysans et paysannes ont repris leurs patins, et on les voit au loin disparaître sur l'étang glacé.)

ZACHARIE, aux anabaptistes.

Livrez-vous au repos, frères, voici la nuit.

(Les anabaptistes s'éloignent. On place des sentinelles; des patrouilles partent pour veiller autour du camp; le théâtre change et représente la tente de Zacharie, une table, des siéges, etc, etc.)

SCÈNE IV.

ZACHARIE, MATHISEN, entrant ensemble par l'ouverture que les rideaux relevés forment au fond de la tente.

ZACHARIE, allant à lui.

Ainsi que je l'avais prescrit,
Tu reviens de Munster!...

MATHISEN.

J'ai sommé de se rendre
Son gouverneur, le vieil Oberthal!

ZACHARIE.

Qu'a-t-il dit?

MATHISEN.

Le château de son fils, par nous réduit en cendre,
L'a rendu furieux; il ne veut rien entendre!
L'impie!...

ZACHARIE.

Il a beau faire, il cédera bientôt

MATHISEN.

Oui, mais en attendant, si Munster nous résiste,
C'en est fait dès demain, du dogme anabaptiste,
Car l'empereur accourt

ZACHARIE.

Il faut donner l'assaut!
Prends trois cents de nos gens! saisissons l'avantage
De la nuit...

MATHISEN, hésitant.

Mais pourtant...

ZACHARIE.

C'est l'arrêt du Très-Haut!
C'est l'ordre du prophète! Enflamme leur courage!
Promets-leur, en son nom, la gloire et le pillage.

(Mathisen sort.)

SCÈNE V.

ZACHARIE, regardant du côté où est la tente du prophète.

Idole populaire!... utile à nos desseins,
Et qu'après le succès renverseront nos mains!...
J'ignore quel projet... quel remords le tourmente;
Mais Jean depuis hier, retiré sous sa tente,
Refuse de paraître!...

SCÈNE VI.

ZACHARIE, JONAS et plusieurs soldats se présentent à l'entrée de la tente, amenant OBERTHAL.

JONAS, s'adressant à Zacharie.

Un voyageur errant
Que nous avons surpris aux environs du camp!

tifié l'horoscope que je lui avais tiré. Jamais, en effet, succès plus complet, plus soutenu, plus universel, n'avait été obtenu au théâtre, et jamais spéculation n'avait été plus heureuse pour l'éditeur de la partition. La confiance donc devait être entière; mais des intérêts de plusieurs espèces allaient se trouver en présence avec la nouvelle production de l'auteur de *Robert*. Des bruits de mauvais augure circulèrent pendant les répétitions, et l'effet en fut tel, que ceux même qui devaient jouer l'ouvrage avaient perdu toute confiance. J'arrivai à Paris peu de jours avant la première représentation des *Huguenots*, et je rencontrai le pauvre Nourrit, qui me parla avec crainte de cette épreuve, devant le public, d'un ouvrage qu'il considérait comme condamné d'avance. Il n'y avait pas de comparaison à faire, disait-on, entre la nouvelle partition et celle de *Robert;* dans celle-ci, du moins, il y avait de la mélodie et un grand intérêt dramatique; mais les *Huguenots* n'étaient qu'une longue et ennuyeuse psalmodie protestante, etc., etc. Car c'est aussi une vieille tactique d'opposer un artiste à lui-même pour démontrer qu'il est en décadence. Les ennemis de Gluck, qui s'étaient acharnés contre l'*Iphigénie en Aulide*, déclaraient pendant les représentations d'*Alceste* que tout le génie du compositeur avait été dépensé dans le premier de ces ouvrages. Il faut le dire, l'impression produite par la première représentation des *Huguenots* se ressentit de tout ce qui avait été répandu contre cet ouvrage: cette première représentation ne fut pas exempte de froideur, et les journaux montrèrent de l'hésitation. Mais bientôt l'ouvrage, mieux compris, ne parut pas inférieur à son aîné; de jour en jour le succès fut plus décidé, et la vogue devint ce qu'elle avait été pour *Robert*; ou plutôt on comprit que la manière du maître s'était encore agrandie dans le nouvel ouvrage, et que l'effet du quatrième acte surpassait même les plus belles choses de la première partition.

Comme *Robeot*, *les Huguenots* ont fait le tour du monde, et toutes les opinions hostiles à leur auteur ont dû se taire en présence d'un succès universel, qui résiste à l'épreuve du temps. Il était facile de prévoir que le même antagonisme essaierait de prendre sa revanche au troisième ouvrage du maître, et que les mêmes circonstances se reproduiraient identiquement. C'est en effet ce qui arrive. Que le public considère l'apparition de cette nouvelle partition comme un grand événement dans le domaine de l'art; qu'il s'en préoccupe, qu'il s'en émeuve, cela n'est pas douteux, et cela seul suffirait pour indiquer quelle place élevée Meyerbeer occupe dans l'opinion publique. Mais par cela même, ce qu'on exige de lui doit être à la hauteur de sa renommée, et *le Prophète*, à moins de réaliser des merveilles, ne doit pas espérer d'imposer silence à ses critiques, et moins encore à les réunir dans une opinion unanime. A l'effet des *Huguenots* on opposait celui de *Robert*; à celui du *Prophète* on oppose l'effet des *Huguenots*. Dans le quatrième acte de ce dernier ouvrage, le poète avait offert le cadre le plus heureux aux inspirations du musicien; car la gradation d'énergie qui se développe jusqu'à la fin de la scène des poignards, semblait avoir épuisé les moyens d'émotion, lorsqu'arrive cette scène où l'exaltation de l'amour présente une admirable opposition aux sentiments exprimés auparavant. On sait avec quel bonheur Meyerbeer a réussi dans l'expansion de cet amour; quel charme il a su donner au langage des amants; quelle chaste et naïve séduction est répandue dans tout le duo, et par quelle péripétie artistique est amené le retour à la situation réelle et au sentiment du danger. Les esprits les plus prévenus ont dû se rendre à l'évidence du talent qui brille dans ces belles inspirations; mais ils veulent aujourd'hui que le musicien refasse les mêmes choses dans un ouvrage qui n'y prête pas, et qui demande des conceptions d'un autre genre. Examinons la portée de leur critique à ce point de vue.

Les deux grandes divisions esthétiques de la musique théâtrale sont les beautés de sentiment et les beautés de conception; car, s'il y a un art d'instinct, il y a aussi un art de pensée. Trois facultés de l'organisation humaine, à savoir, l'imagination, la sensibilité et la raison, correspondent aux trois conditions qui tour à tour dominent dans les produits de l'art dramatique, c'est-à-dire l'idéal, le réel et le vrai. L'imagination s'allie tantôt à la sensibilité, tantôt à la raison; dans le premier cas, elle nous émeut d'un sentiment très-vif, mais vague dans son objet, et en quelque sorte indéfinissable; dans le second, elle s'élève au grand et nous saisit de l'idée de puissance. Or, c'est le premier de ces sentiments qui domine dans la scène d'amour du quatrième acte des *Huguenots*; c'est le second qui se produit dans toute la conception du *Prophète*. Ce sont deux formes de l'art dont l'une n'a pas d'avantage sur l'autre, et dont le mérite principal consiste en une juste application au sujet. Ému par l'exaltation de l'amour qu'il avait à exprimer, le grand musicien a trouvé pour le langage des deux amants des accents tendres, passionnés, voluptueux même, et dont le charme est irrésistible; mais placé en face des caractères vigoureux du seizième siècle, de la rudesse des mœurs de ce temps, et ayant à nous retracer une des époques de l'histoire les plus saisissantes, par le merveilleux accord de circonstances extraordinaires, l'artiste s'est pénétré de la nécessité de donner à son œuvre le grand caractère qui y développe progressivement, afin de frapper l'imagination des spectateurs, et de pénétrer leur esprit de la vérité objective du sujet représenté. Cette œuvre est donc le fruit de l'alliance de l'imagination

---

OBERTHAL, avec embarras.
Égaré dans la nuit et dans ce bois immense...

JONAS.
Il venait, a-t-il dit, se joindre à nous.

ZACHARIE
Avance!
Est-ce vrai qu'en nos rangs tu venais t'engager?

OBERTHAL, à part.
Laissons-lui son erreur! seul moyen, je le pense,
De pénétrer plus tard à Munster sans danger!

TRIO.

OBERTHAL.
Sous votre bannière
Que faut-il faire?
Je veux le savoir!

JONAS ET ZACHARIE.
Tu veux le savoir?
Puisque tu persistes,
Des anabaptistes
Voici le devoir:
(Jonas va chercher au fond de la tente un broc et des verres qu'il place sur la table.)

ZACHARIE.
Le paysan et sa cabane
En tout temps tu respecteras!

OBERTHAL.
Je le jure!

ZACHARIE.
Abbaye ou couvent profane
Par le feu tu purifieras!

OBERTHAL.
Je le jure!

JONAS.
Ou baron, ou marquis, ou comte,
Au premier chêne tu pendras!

OBERTHAL.
Je le jure!

ZACHARIE.
Toujours et quel que soit leur compte,
Leurs beaux écus d'or tu prendras!

OBERTHAL.
Je le jure!

JONAS.
Du reste, en bon chrétien, mon frère,
Saintement toujours tu vivras!

ZACHARIE ET JONAS, allant à la table et versant du vin dans trois verres.
Versez, versez, frères!
Le doux choc des verres
Fait les cœurs sincères
Et les vrais amis!
(A part.)
Prudence et mystère...
Est-il bien sincère?
Si par un faux frères
Nous étions trahis!

OBERTHAL, à part.
Infâme repaire!
Race sanguinaire,
Au ciel et sur terre
Soyez tous maudits!

AUX ANABAPTISTES.
J'y consens, mon frère.
Oui, le ciel m'éclaire
Sous votre bannière.
Je dois être admis!

JONAS.
Pour prendre Munster l'invincible,
Avec nous à l'instant tu marcheras!

OBERTHAL.
J'irai!

JONAS.
Et son gouverneur si terrible...

OBERTHAL.
Qui?

ZACHARIE.
Le vieil Oberthal!

OBERTHAL, à part.
Mon père!...

JONAS, lui versant à boire.
Massacré!

OBERTHAL, à part.
Juste ciel!...

JONAS.
Et son fils, si nous pouvons le prendre,
Aux crénaux des remparts par nous sera pendu!
Tu le jures?...

(La suite au numéro prochain).

et de la raison, plutôt que celle de la première de ces facultés et de la sensibilité.

J'en appelle à tous ceux qui sont capables de méditation sur les impressions que *le Prophète* a faites sur eux, surtout s'ils en ont entendu plusieurs représentations. Tous diront, je n'en doute pas, que ce qui les a particulièrement émus, dans les derniers actes de l'ouvrage, c'est la grandeur et la majesté des proportions. Et cela est si vrai, que plusieurs personnes me disaient, en sortant du théâtre, qu'elles se sentaient en quelque sorte accablées par le gigantesque de ce qu'elles venaient d'entendre, et qu'elles auraient besoin de revoir l'ouvrage pour pouvoir détailler et mieux apprécier leurs sensations.

Il résulte donc de ce qui vient d'être dit, que *le Prophète* ne peut être comparé mélodiquement aux autres grandes compositions de son auteur, car il s'agissait d'exprimer un sujet tout différent; mais il soutient dignement la comparaison par son caractère original, par la magnificence de ses développements, et la suite prouvera que sa destinée ne doit être ni moins brillante ni moins solide.

Je viens de dire que cette partition ne doit pas être comparée mélodiquement aux autres ouvrages de Meyerbeer; la pensée que je veux exprimer par ces paroles, c'est que le caractère mélodique n'est pas analogue, mais non que la mélodie soit moins abondante dans *le Prophète* que dans *Robert* et dans *les Huguenots*. Certes, c'est de la mélodie, et même de la mélodie très-expressive, que la pastorale chantée par Roger au second acte :

Il est un plus doux empire
Auquel dès longtemps j'aspire!

C'est une mélodie très-distinguée que cette phrase de *Berthe*, lorsqu'elle vient chercher un asile dans la chaumière de son amant :

Il faut donc, quand je l'adore,
Et me taire et me cacher.

C'est une mélodie mélancolique, empreinte de la couleur du temps, que celle de la complainte de Fidès :

Donnez, donnez, pour une pauvre âme, etc.

Dans le duo de Berthe et de Fidès, au quatrième acte, il y a certainement une mélodie expressive dans cette phrase :

Pour garder à ton fils le serment qui m'engage.

Et cette autre, dans le même morceau, est pleine d'élan et de tendresse :

Et j'accours, je te vois, mon amie et ma mère!

Quoi de plus suave, de plus religieux que le chant des enfants de chœur?

Le voilà, le roi-prophète!

Et en même temps, quoi de plus neuf et de plus heureux dans la modulation? N'est-ce pas une mélodie à la fois tendre et désespérée que celle où la mère du prophète s'écrie :

Je suis, hélas! la pauvre femme
Qui t'a nourri, t'a porté dans ses bras!

Et quelle énergie dans cette autre phrase, qui devient le motif de tout le reste du finale :

L'ingrat, l'ingrat, il ne me reconnaît pas.

Rien de plus original, mais en même temps de plus réellement mélodique, que l'air chanté avec tant d'expression par Mme Viardot au cinquième acte. Le thème de *l'andante* est rempli de tendresse : c'est bien le chant d'une mère. Celui de *l'allegro* est d'une originalité de rhythme très-remarquable.

C'est incontestablement de la mélodie réelle et très-dramatique que cette phrase du duo de Fidès et de son fils :

Mais toi, tyran, que la terre déteste,
Toi que poursuit la colère céleste, etc.

C'est enfin de la mélodie douce et gracieuse que celle du trio du même acte :

Loin de la ville,
Qu'un humble asile, etc.

Le seul reproche qui pourrait être fait à celui-ci, c'est que sa forme est peut-être un peu trop mignarde pour le style du reste de l'ouvrage.

Le reproche banal d'absence de mélodie ne prouve souvent autre chose que l'inattention de ceux qui l'articulent. C'est un vieux thème qu'on applique à la plupart des compositeurs dont les œuvres ont des combinaisons qui sortent du cercle des habitudes des critiques. A en croire les antagonistes de Gluck, ce grand homme n'avait que des chants baroques, et ceux même où brillent l'invention et l'expression dramatiques n'échappaient pas à leurs sarcasmes. En écoutant ce bel air d'*Alceste* où se trouve la phrase si expressive :

Cet effort, ce tourment extrême,
Et me déchire et m'arrache le cœur!

l'un d'eux, apostrophant la cantatrice, s'écriait du milieu du parterre : *Ah! mademoiselle, vous m'arrachez les oreilles!* Il est vrai que son voisin lui riposta lestement : *Quelle fortune, monsieur, si c'est pour vous en donner d'autres!* Sans remonter si haut, qui de nous ne se souvient que l'on osa aussi, après la représentation de *la Juive*, lui faire le reproche d'être dépourvue de mélodie! *La Juive!* qui transpire la mélodie à toutes les pages de la partition! Laissons donc cette banalité à ceux qui ne peuvent découvrir cette mélodie, à moins qu'elle ne soit simplement soutenue de l'accompagnement de la *felicità* italienne. C'est par des critiques plus sérieuses et plus profondes qu'il convient d'analyser une œuvre de l'importance du *Prophète*.

J'ai cru devoir faire précéder les détails où j'entrerai dans un autre article, de ces considérations générales sur la nouvelle partition qui fixe en ce moment l'attention de toute l'Europe. Peut-être m'objectera-t-on que la musique destinée au théâtre ne se peut apprécier par des considérations métaphysiques, et que sa première mission est d'intéresser le public, peu soucieux de ces dissertations. Je me rendrai volontiers à cette objection, car j'argumente surtout du succès populaire; mais, dans l'impossibilité de constater, avec les critiques de mauvaise humeur, quels sont ceux qui aiment ou n'aiment pas la musique du *Prophète*, je me bornerai à les renvoyer aux comptes du caissier de l'Opéra.

FÉTIS père.

9e ET DERNIÈRE SÉANCE DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

Le programme de cette dernière séance offrait un attrait spécial et très-vif; il s'agissait d'entendre les trois chanteurs dont l'attention publique est le plus préoccupée en ce moment, et de connaître deux morceaux retranchés de la partition du *Prophète* avant la représentation.

La symphonie en *ut majeur* de Beethoven a d'abord ravi l'auditoire par la grâce et la vivacité d'un style sinon épique, comme le style des œuvres du même maître qui lui ont succédé, au moins toujours élégant, juvénile, animé, étincelant de verve et inondé de délicieuses mélodies. L'andante et le scherzo surtout sont des choses qu'on entendrait éternellement sans regretter la longueur de l'éternité.

Après l'enthousiasme excité par cette œuvre ravissante, Roger a su faire naître de nouveaux transports en chantant l'air d'église de Stradella, cette élégie touchante qui, jadis chantée à Rome par l'auteur lui-même, fit tomber le poignard de la main des assassins qui l'attendaient à la porte de Sainte-Marie-Majeure. Rien de plus difficile à exécuter que cette longue mélodie lente en sons soutenus, dont chaque note doit avoir son accent propre, et écrite en outre dans un diapason assez élevé. Roger a su vaincre en maître ces nombreuses difficultés; il était ému, son émotion s'est bien vite communiquée à l'auditoire, et, longtemps avant la fin de son air, les applaudissements de toute la salle le lui avaient prouvé à plusieurs reprises.

Mme Viardot a reçu une véritable ovation à son entrée dans l'orchestre. Il est presque inutile de dire que la même manifestation s'est reproduite quand elle a quitté la scène, après l'air du *Rinaldo* de Haendel, qu'elle chante d'une grande et noble manière, comme tout ce qu'elle chante, et en conservant à cette mélodie d'un autre âge toute sa mélancolique simplicité. L'orchestration de Haendel paraissait dans cet air, à la plupart des auditeurs, d'une grâce et d'une science ex-

quises ; on se demandait comment il était possible qu'à cette époque reculée on sût employer si habilement les instruments à vent, etc., etc.; de là, des commentaires à perte de vue sur les génies qui devancent leur siècle, etc., etc., commentaires auxquels il était facile de mettre fin par ces simples paroles : L'orchestre de Haendel a été écrit par M. Meyerbeer.

Les fragments de la partition du *Prophète* consistaient en deux morceaux seulement : *le Chœur des mères* et une marche instrumentale. Le chœur est mélodieux et touchant; ces dames du Conservatoire l'ont bien exécuté, et il a produit beaucoup d'effet. La marche n'a pas eu un moindre bonheur; elle m'a semblé d'autant plus remarquable, qu'elle n'offre de ressemblance mélodique ni harmonique avec aucune des quatre marches religieuses célèbres qui rendent cette forme et ce style d'un abord si difficile et si dangereux ; je veux parler de la marche religieuse de *l'Alceste* de Gluck, de celle de *l'Idoménée* et de *la Flûte enchantée* de Mozart, et de la marche de la communion de la messe du sacre de Cherubini. M. Meyerbeer est resté lui-même et n'a rien emprunté à ses illustres devanciers. Il est vraiment regrettable que les dimensions de la partition du *Prophète*, ou quelque raison de mise en scène, ou de drame, qui nous est inconnue, n'aient pas permis de conserver à la représentation de ce bel ouvrage deux morceaux de tant de valeur. Il est probable qu'on nous les rendra quelque jour; en ce cas, pourquoi ne pas nous les rendre tout de suite?

Mme Castellan, a dit l'air du *Mariage de Figaro*. Son chant a laissé un peu à désirer pour la justesse; deux notes surtout s'y présentaient constamment, l'*ut* du médium trop bas, et le *la* aigu trop haut. Mme Castellan a trop de talent et une trop bonne organisation musicale pour ne pas venir à bout de ces défauts, quand elle voudra sérieusement les corriger.

Mme Viardot nous a dit ensuite l'air de *Don Juan*, où dona Anna en deuil vient se livrer à ses méditations douloureuses. L'andante, d'une couleur si sombre, d'un accent si désolé, fait dans cet air un singulier contraste avec le passage vocalisé du milieu de l'allegro, où la noble fille outragée s'écrie en lançant les traits les plus extravagants : *Forse un giorno, il ciel ancora sentira a-a-a-a-a-a-a-a-a, pieta di me.* » Il faut convenir que c'est là une singulière manière d'exprimer son espoir *que le ciel un jour aura encore pitié d'elle*. Ajoutons que le trait arraché sans doute à Mozart par l'exigence de quelque actrice à laquelle il désirait avoir des obligations, est d'un goût affreux, et que Mme Viardot l'a très-adroitement modifié.

Et cela se trouve dans *Don Juan* !..

La partition de *Figaro*, au contraire, est entièrement pure et n'offre aucun exemple de ces *déportements*.

Il y avait beaucoup de chant dans ce concert. Alard, le chanteur par excellence, nous a trouvés néanmoins fort disposés à l'applaudir encore. Sa romance de Beethoven, qu'il chante avec un archet séraphique, a fait une sensation profonde. Le morceau est délicieux, il est vrai, mais quelle exécution, quel style et quelle âme !..

L'ouverture de *Guillaume Tell* terminait le concert. La partie de violoncelle principal, partie intéressante et difficile, que M. Desmarest exécute toujours à l'Opéra avec une supériorité si remarquable et si remarquée, a valu cette fois un beau succès à M. Franchomme, qui tient le premier pupitre de violoncelle à l'orchestre du Conservatoire, comme M. Desmarest à l'orchestre de l'Opéra.

MM. Verroust et Tulou ont supérieurement dit leur solo de cor anglais et de flûte dans la scène pastorale de cette ouverture-symphonie. Quant à l'orchestre, il a fait ses adieux au public de manière que le public ne soit pas tenté de lui jamais être infidèle. Il a joué comme un seul grand virtuose enthousiasmé. Adieu donc, messieurs de la Société des concerts, adieu jusqu'à l'an prochain. Au nom de tout ce que Paris enferme de vrais amis de la musique, je vous remercie, et en mon nom, je vous remercie bien plus encore. Vous savez pourquoi.

H. BERLIOZ.

AUDITIONS MUSICALES.

Darcier. — Mme Pleyel et M. Batta. — *L'Union musicale*. — Mlle Marie Mira. — Léon Reynier. — M. Pastou.—*Te Deun*. — Société de musique classique.

Darcier, l'acteur sans théâtre, le comédien sans rôle de comédie ou de drame, le chanteur sans trop de voix ; Darcier que, le premier, j'ai signalé comme une exception artistique, comme possédant une sorte de renommée gagnée à bonne école de chant, au sein des banquets populaires, et mêlant les fumées de sa gloire improvisée à celles des fumées de l'estaminet, s'illusionnant peut-être déjà au bruit des applaudissements qu'on lui prodigue dans ce lieu, Darcier a donné un concert dans la salle Herz avec son habile professeur Delsarte. Beaucoup de personnes, qu'on appelle encore comme il faut, et qui ne se souciaient pas de passer à travers la fumée du tabac pour aller l'entendre au café lyrique, ont profité de cette occasion pour juger de ce qu'il y a de vrai dans la réputation de ce chanteur comédien. Il a fait naître l'enthousiasme des gens du monde, comme il le provoque chaque soir parmi son auditoire de fumeurs. La belle chanson *Du Pain*, de Pierre Dupont, qu'une censure occulte, dit-on, a fait défendre de chanter, a été demandée et dite par Darcier avec une profonde expression. Ce ne sont pas seulement des chants de circonstance qui ont été exécutés dans cette séance. Delsarte a dit le bel air de Télasco, du *Fernand Cortez* de Spontini. Le compositeur qui était là et le chanteur ont obtenu le succès le plus éclatant. Le professeur et l'élève ont dit ensuite le duo d'Oreste et de Pylade de l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, et ce style de chant rétrospectif a fait le plus vif plaisir. Les auditeurs ont unanimement applaudi l'expression, l'ensemble, l'homogénéité de ces voix peu timbrées, mais dramatiques au plus haut degré.

L'auteur du *Prophète*, le Prophète lui-même, en la personne de son éloquent interprète, accompagnés de l'élite de la presse musicale, assistaient à cette séance ; et le suffrage de ce supplément d'auditeurs a dû être au moins aussi agréable au maître et à son élève que celui du public ordinaire des concerts.

— Mme Pleyel, la pianiste inimitable, et Alexandre Batta, le violoncelliste chanteur par excellence, se sont associés pour donner une brillante soirée musicale. Il est inutile de dire que cette séance avait attiré une grande foule d'auditeurs et d'admirateurs qui ont applaudi avec une chaleur presque égale à celle de quarante degrés centigrades qu'il faisait dans les salons de M. Érard, où cette fête s'est passée à la satisfaction de tous. De la musique qui s'est dite là, nous ne pensons pas qu'il soit nécessaire d'en parler au point de vue de l'art. Ce sont toujours de délicieuses fantaisies délicieusement exécutées. Les deux bénéficiaires ont cependant fait l'honneur à maître Beethoven de jouer un de ses trios, celui en *ut* mineur, pour ouvrir le concert.

— La septième et dernière séance de l'*Union musicale* a eu lieu, comme à l'ordinaire, dans l'excellente salle Sainte-Cécile, dimanche dernier. La sombre et belle préface dramatique de la *Stratonice* de Méhul a servi d'entrée en matière. Cette ouverture-chef-d'œuvre et celle de l'*Oberon* de Weber, par laquelle commençait la seconde partie du concert, ont été dites par l'orchestre avec un ensemble, une verve admirables. Aussi, d'unanimes applaudissements, ont-ils récompensé tous ces artistes, qui ont fonctionné comme animés d'une seule pensée, comme un seul exécutant.

Hermann-Léon, aux prises avec cet orchestre puissant, énergique, a dit l'évocation des nonnes de *Robert-le-Diable* en *basso cantante* expressif et dramatique qui a prouvé qu'il aborderait d'une façon brillante notre première scène lyrique, et surtout le rôle de Bertram.

C'est parce que nous nous intéressons à l'avenir de cette intéressante société, et que nous venons de louer l'orchestre de cette association musicale, que nous dirons aux artistes qui la composent qu'ils doivent éviter de présenter des contrastes comme celui qu'ils ont offert dans l'accompagnement d'un solo de cor, fort bien exécuté, d'ailleurs, par M. Mohr, quoique le programme ait nommé ce jeune artiste Mahr.

L'orchestre de Carpentras ou de Carcassonne aurait mieux fonctionné que celui de l'*Union musicale* sous les sons purs et vaporeux, sous le chant suave et d'un excellent style que l'habile virtuose a déployé avec beaucoup d'aplomb dans son solo de cor, qui aurait beaucoup gagné à n'être pas accompagné.

M. Legrand est un jeune ténor à voix claire, peu corsée, s'il nous est permis de nous exprimer de cette manière bourgeoise; mais il se fait bien entendre, et sa méthode est bonne. L'air de la *Création* d'Haydn, qu'il a dit, lui a offert l'occasion de manifester une bonne émission du son, une prononciation nette, enfin tout ce qui constitue un excellent style de chant. Mlle de Rupplin a aussi chanté avec beaucoup de pureté, de goût et de style, une cavatine *degli Orazzi e Curiazzi* de Mercadante. Le quatuor et finale de *Moïse* avec les chœurs et l'orchestre n'a pas été dit d'une manière satisfaisante. Au reste, les taches de cette exécution devaient s'effacer devant l'héroïne de ce concert, devant la virtuose dans toute la force de son talent et de sa beauté, devant l'éclat resplendissant de ce soleil de tout concert. On a déjà deviné, sans doute, que nous parlons de Mme Pleyel, qui avait promis son concours à l'*Union musicale*, et qui est venue s'y faire admirer comme artiste et comme femme. La jolie fantaisie sur *Guillaume Tell* par Dœhler et la *Tarentelle* de Liszt, qui ne figurait pas sur le programme, qu'on lui a demandée, et qu'elle dite *a tempo un poco troppo rubato* peut-être, c'est-à-dire d'un rhythme un peu trop capricieusement brisé, ne lui en ont pas moins fourni l'occasion de se faire applaudir avec un enthousiasme frénétique.

— Nouveau triomphe pour la même virtuose, dans le concert donné par Mlle Marie Mira, jeune pianiste qui entre dans la carrière, et qui a donné chez Herz une soirée musicale, dans laquelle Mme Pleyel a bien voulu se faire entendre pour la dernière fois, avant son départ pour Bruxelles. Mlle Mira se souviendra longtemps sans doute de son premier concert, et du concours qui lui a été prêté par son incomparable partenaire dans le duo pour deux pianos de Herz, intitulé : *le Couronnement*, morceau qui a été composé pour la reine Victoria. La jeune bénéficiaire, disciple de l'excellent pianiste Rosenhain, a dit ensuite la fantaisie sur les motifs de *Don Juan* par Thalberg, et elle y a montré de la netteté, de la grâce et de l'expression. Cette charmante artiste annonce certainement un talent fin et distingué, qui ne fera que croître et embellir, s'il ressemble à celui que montra sa mère dans l'art si difficile de jouer la comédie sur quelques-unes de nos scènes secondaires et au Théâtre-Français.

— Un autre jeune virtuose, du sexe masculin, M. Léon Reynier, violoniste précoce, audacieux peut-être un peu trop dans son jeu prématurément passionné, a donné un grand concert aussi dans la salle de M. Herz. Mlle Félix Miolan a dit l'air de la *Somnambule*, en français, d'une voix claire, exercée, brillante même, et de façon à se faire classer bientôt parmi nos meilleurs *soprani*. M. Oscar Comettant a fait exécuter là des chœurs : *la Marche des travailleurs*, un *Hymne à la Vierge* et l'*Alboni*, *grande Polka vocalisée à deux chœurs*, morceaux écrits dans un bon sentiment des voix; mais qu'on aurait appréciés à leur valeur, s'ils avaient été répétés et mieux dits par les élèves du Conservatoire, qui n'ont pas donné une haute idée de leur savoir dans l'art vocal.

— M. Pastou, qui s'était chargé d'administrer la partie musicale au *Casino des arts* du boulevart Montmartre, abdique cette direction, attendu qu'il ne veut pas que l'art musical serve là d'accessoire ou d'ombre aux *tableaux vivants* qui vont y être exhibés. Nous ne pouvons qu'approuver ce scrupule artistique.

— On a exécuté, pour l'anniversaire de la proclamation de la République, un *Te Deum* national en langue peu nationale sur la place de la Concorde, vendredi dernier, 4 mai. Cette œuvre musicale, d'un caractère large et imposant, fait honneur à celui qui l'a composée M. Elwart. Le *Benedictus* et surtout le *Sanctus* sont fort beaux. Il est fâcheux et peu dans les intérêts du compositeur que de pareils ouvrages soient exécutés en plein air. Il n'y a guère que le formidable unisson de *la Marseillaise* et *le Chant du départ* qui puissent être entendus et saisis par toutes les oreilles de la foule dans une salle de concert qui a pour toiture la voûte du ciel. La dose de mélodie et d'harmonie qu'on a dépensée là a produit l'effet que feraient à peu près deux grains d'une substance homœopathique qu'on jetterait dans la Seine pour en faire des eaux minérales ou purgatives. Quoi qu'il en ait été, l'intention de ceux qui ont ordonné la fête et du compositeur a été bonne; il faut donc leur en savoir gré.

— La sixième et dernière séance de musique de chambre donnée par la *Société de musique classique*, a eu lieu jeudi, 3 mai, dans la salle Sax. Un fragment d'un quintette de Reicha, le premier morceau et *le minuetto*, ont été dits par MM. Dorus, Verroust, Klosé, Rousselot, et Verroust jeune, d'une manière irréprochable. Les fragments de la sonate de Mozart, pour piano et violon, ont été également et religieusement exécutés par Mme Wartel et M. Tilmant; mais ils auraient pu choisir quelque chose de plus saillant dans les œuvres de ce genre de l'auteur de *Don Juan*. Le beau septuor de Beethoven, pour clarinette, cor, basson, violon, alto, violoncelle et contre-basse, a été dit avec un ensemble parfait. Le *nonetto* de Bertini, pour piano, flûte, hautbois, cor, trompette, basson, quinte, violoncelle et contre-basse, n'a pas été déplacé à la suite des morceaux de musique classique que s'étaient imposés les membres de la Société. Le *nonetto* de Bertini est un ouvrage estimable et d'un bon style. La forme, la marche de l'œuvre sont peut-être un peu trop classiques, un peu trop sages, trop unies; il y manque ces pointes d'originalité qui réveillent l'auditeur dans Beethoven, ou cette chaleur communicative qui anime les ouvrages de Weber; mais il y a de la logique, de la grâce, de l'élégance mélodique; et cette symphonie au petit pied place son auteur parmi les musiciens qui sont autre chose, mieux qu'un pianiste, écrivit-il des études caractéristiques, cabalistiques ou diaboliques pour la difficulté. A l'an prochain les séances de la *Société de la musique classique* dont les vrais amateurs verront certainement la continuation avec plaisir.

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Strasbourg, 20 avril.

Un grand concert a été donné le 11 de ce mois par l'*Académie de chant* de cette ville, dans la salle du spectacle. Une cantate à grand orchestre de M. Hœrter, professeur de musique, en formait seule la première partie. Cette cantate (paroles allemandes) fut composée en mémoire de la réunion de l'Alsace à la France, à l'occasion de la fête du 24 octobre dernier, deuxième anniversaire séculaire de la paix de Westphalie, mais elle n'a pu être exécutée lors de cette brillante solennité patriotique. L'Académie de chant a saisi l'occasion de son concert pour faire entendre cette œuvre d'un de nos compatriotes, et elle avait droit d'attendre plus d'empressement de la part du public. La salle était peu garnie, quoique le concert fût au bénéfice des pauvres, et les douze morceaux dont se compose la cantate ont été accueillis froidement. Un seul a paru réellement faire plaisir; c'est un quatuor pour deux ténors et deux basses, accompagné d'un sextuor de clarinettes, cors et bassons. Ce morceau, très-mélodieux et fort bien écrit, est d'un excellent effet; mais il n'est ni le meilleur ni le seul beau morceau de la partition. L'introduction instrumentale de la cantate est un chef-d'œuvre digne des plus grands maîtres. La fugue du chœur final mérite, à notre avis, le second rang : les bonnes fugues sont rares, surtout de nos jours. Le thème de celle-ci est très-heureusement choisi, et M. Hœrter a su éviter la sécheresse scolastique et soutenir l'intérêt jusqu'au bout. Le public n'a trouvé à ce morceau qu'un seul mérite, celui d'être le dernier. Plusieurs autres morceaux encore sont fort beaux, et l'on peut citer entre autres un air de basse et un choral (chœur pour soprano, alto, ténor et basse). L'instrumentation est variée et toujours soignée; l'accompagnement du second chœur, imitant le son des cloches, est fort remarquable par la combinaison des timbres et le rhythme original des instruments à cordes employés avec sourdines. En somme et malgré des longueurs qui fatiguent l'attention dans quelques morceaux, la cantate de M. Hœrter est une œuvre de mérite, et l'on peut dire, sans faire tort au public strasbourgeois (qui vaut sous ce rapport tout autre public français), que c'est précisément parce qu'il s'agissait d'une œuvre de mérite, qu'elle n'a pas été appréciée à sa valeur. Berlioz, votre spirituel collaborateur, le disait dernièrement : « Les Français ont toujours eu un amour excessif pour les choses adoptées, et aussi un peu pour les compositions bien carrément médiocres, bien bourgeoises, bien entripaillées, comme dit Molière. » La seconde partie du concert, sauf l'ouverture d'*Euryanthe*, ne reofermait que des morceaux à la portée de tout le monde. Rossini et Bellini

en ont fait tous les frais. Aussi a-t-on vigoureusement applaudi tous les morceaux, et le public s'est retiré un peu remis de l'ennui que lui avait causé cette terrible cantate!...

NOUVELLES.

*** Demain lundi, au Théâtre de la Nation, la huitième représentation du *Prophète*.

*** On lit dans *le Journal des Débats* :

« Par arrêté du 3 mai, le Président de la république a nommé M. Meyerbeer commandeur de la Légion-d'Honneur. Cette nomination sera accueillie par un assentiment universel. Le gouvernement français a voulu donner un éclatant témoignage de reconnaissance au compositeur illustre qui, après avoir déjà doté la scène française de *Robert-le-Diable* et des *Huguenots*, vient de l'enrichir encore du *Prophète*, troisième chef-d'œuvre, l'égal au moins de ses deux aînés. »

*** *Le Prophète* a été donné deux fois cette semaine, lundi et mercredi, la représentation qui devait avoir lieu vendredi ayant été d'abord remise au samedi, à cause de la solennité publique, puis à lundi, par suite d'indisposition. Deux fois la salle de l'Opéra s'est remplie d'un public aussi brillant que nombreux, et l'on aurait pu se croire au milieu de l'hiver, dans la saison des bals, car l'apparition du nouveau chef-d'œuvre de Meyerbeer nous a rendu ces belles soirées dont nous avions presque perdu l'habitude, et que Mme de Staël appelait la *Fête journalière de Paris*. L'exécution générale a continué d'être excellente, et le succès a reçu de cette suite d'épreuves la confirmation qui ne pouvait lui manquer. Mme Viardot surtout se montre de plus en plus extraordinaire dans le rôle admirable de la mère du *Prophète* : son air du cinquième acte est toujours suivi d'une triple salve d'applaudissements.

*** L'Opéra-Comique prépare la reprise de *Régine* et la première représentation du *Toreador*; la musique de ces deux ouvrages est d'Adolphe Adam.

*** On parle d'un essai d'opéra-comique au théâtre Beaumarchais, sous la direction de M. Pilati. Ce ne serait, comme on le pense bien, qu'une tentative dans des conditions très-modestes : nous désirons qu'elle réussisse, beaucoup plus que nous ne l'espérons.

*** Mme Persiani vient de chanter à Angers *la Lucie* avec un immense succès. Elle se rendra successivement à Nantes et à Bordeaux.

*** L'assemblée générale de l'association des artistes-musiciens aura lieu probablement jeudi, 17 de ce mois. Le local n'est pas encore déterminé.

*** Dans la représentation donnée, mardi dernier, par le Théâtre-Français, au bénéfice de la sœur de Mlle Mante, Bussine et Mme Félix, de l'Opéra-Comique, ont chanté le duo du *Maître de Chapelle*. Mme Lia Mulder a produit un grand effet en disant, avec une expression charmante, la *Presse des Matelots*, de Loïsa Puget, et *Rita l'Andalouse*, dont la musique est de son mari. Cette jeune cantatrice, d'un talent si distingué, doit, à ce qu'on assure, quitter l'Opéra pour aller, à Lyon, remplir un engagement de premier ordre. Nous ne doutons pas des succès qui l'y attendent; nous doutons encore moins qu'elle ne soit bientôt rappelée à Paris.

*** Mlle Méquillet est de retour à Paris, où elle va se reposer des triomphes obtenus par elle en province dans *la Juive*, *la Reine de Chypre*, *Charles VI*, *la Favorite*. Il est probable que la grande cantatrice sera engagée à Bruxelles pour y jouer le rôle de Fidès dans *le Prophète*.

*** Teresa Milanollo parcourt en ce moment les principales villes de Bretagne, avec M. Pillet, violoniste distingué et frère d'un violoncelliste déjà célèbre actuellement au Théâtre-Italien de Londres. La charmante virtuose est arrivée à Saint-Brieuc sans y être attendue : aussi, le public a-t-il été surpris; mais elle a excité tant d'enthousiasme à l'Hôtel-de-Ville, qu'on l'a décidée à donner un second concert au théâtre. Tout est dit sur l'immense talent de Teresa. Quant à M. Pillet, il a reçu à diverses reprises des témoignages de satisfaction dans un duo arrangé sur *le Carnaval de Venise*, où ils ont rivalisé de verve et d'éclat.

*** Le comité de l'Association des artistes dramatiques a fait remettre à M. Musard fils une fort belle médaille en or, pour le remercier du zèle et du talent qu'il apporte depuis quelques années à diriger l'orchestre des bals de l'association.

*** M. Melchior Mocker, père de l'excellent acteur de ce nom, vient de mourir à Paris ; il était âgé de 84 ans.

Chronique départementale.

*** *Nancy*, 29 avril. — *Le Val d'Andorre* a fait son apparition de la manière la plus brillante. Nos artistes ont rivalisé de zèle et de talent, pour donner à ce charmant ouvrage tout l'éclat dont il est susceptible. Costumes, décors, rôles bien remplis, tout a contribué à une vogue dont nous avions perdu l'habitude depuis longtemps. — Une troupe allemande est venue encore varier nos plaisirs, mais elle n'a pas à s'en féliciter; car, malgré le talent remarquable de plusieurs artistes, c'est à peine si elle a couvert ses frais. — Mme Hadler, chanteuse des théâtres de Lyon et de Strasbourg, a paru avec succès dans *la Favorite* et dans *Charles VI*.

*** *Lyon*, 25 avril. — Bettini est venu donner six représentations en cette ville. Il a chanté trois fois *Robert-le-Diable*, deux fois *Lucie* et une fois la *Favorite*.

*** *Toulon*, 28 avril. — La musique du *Val d'Andorre*, qui vient d'être donné ici, est une ravissante composition, pleine de grâce, de fraîcheur et d'éclat. Depuis *l'Éclair*, Halévy n'avait rien écrit d'aussi suave, d'aussi complet. Rien ne s'explique donc mieux que la vogue prodigieuse de cet opéra.

*** *Nîmes*, 24 avril. — *La Favorite* et *Charles VI* sont les ouvrages dans lesquels Mlle Masson a fait apprécier sa voix puissamment dramatique et son jeu d'une saisissante vérité. Le succès de Mlle Masson a été complet.

*** *Dijon*. — Enfin, nous venons d'entendre *le Val d'Andorre*; ce charmant ouvrage a fait le plus grand plaisir à notre public, qui l'attendait avec impatience. Parmi les artistes qui ont concouru au succès, il faut citer MM. Bousquet, Dutasta, Gobert, Mangin; Mmes Quinot, Lespinasse et Mlle Duval, une belle et fière Teresa.

*** *Meaux*, 26 avril. — Un très-brillant concert a été donné, mardi dernier, au théâtre de cette ville. Alexis Dupond a chanté délicieusement, comme toujours, plusieurs morceaux, notamment l'*Échange*, de Reber. Max-Mayer, l'habile violoniste, a parfaitement interprété le grand duo d'Osborne et Bériot sur les motifs de *Guillaume Tell*, en compagnie de Mlle Godillon, qui s'est fait une double réputation comme compositeur et comme pianiste. Cette dernière a, de plus, exécuté la *Source*, de Blumenthal, et l'un de ses *Contes d'Hoffmann*. La musique du 3e de cuirassiers, sous la direction de son chef, M. Effner, prenait aussi une part active à cette soirée, dans laquelle Raucourt, de la Porte-Saint-Martin, a récité deux scènes, l'une sérieuse et l'autre comique.

Chronique étrangère.

*** *Breslau*. — *Le Val d'Andorre* a été donné au bénéfice de Mme Kuchenmeister; le public s'y était rendu en masse ; la salle était pleine à y étouffer; depuis longtemps on n'avait vu une réunion aussi nombreuse, aussi compacte et aussi élégante. La musique d'Halévy, dit le feuilleton de la *Gazette de Breslau*, traduit le texte avec autant de bonheur que de talent : les divers caractères sont rendus avec une finesse de tact et une variété de nuances qu'on ne saurait trop louer. Tous les personnages ont été si habilement dessinés par le compositeur, qu'on les reconnaîtrait même sans les paroles. Il y a là une richesse de mélodies belles et originales, et en même temps faciles à saisir et à retenir; joignez à cela une instrumentation digne de l'auteur de *la Juive*. La mise en scène ne laisse rien à désirer; les costumes surtout sont très-riches. Les acteurs ont d'abord été rappelés en masse; puis on a fait à Mme Kuchenmeister une ovation méritée.

*** *Weimar*, 15 avril. — Hier soir, nous avons assisté à la première représentation du nouvel opéra en quatre actes, composé par S. A. R. Mgr le duc de Saxe-Cobourg-Gotha, *Tonny, Eoder die Vergeltung* (la Revanche). Cette partition, écrite d'un style abondant, mélodique, et constamment soutenu dans sa distinction, a été accueillie par le public comme on était en droit de s'y attendre. Parmi les morceaux particulièrement remarqués et applaudis, nous citerons la romance du baryton au premier acte; la cavatine pour soprano du troisième le charmant quartetto en canon et une ravissante styrienne à la fin du même acte. Sans vouloir rien enlever à ces morceaux de leur mérite dramatique, nous croyons pouvoir leur prédire aussi un véritable succès de concert et de salon, qu'ils justifient par la franche allure et la grâce naturelle de la mélodie, relevée avec art par des effets de vocalisation et d'instrumentation tout-à-fait remarquables. Les principaux rôles ont été parfaitement remplis par MM. Höfer, Milde, Götze, Mlles Aghte et Haller; et l'ensemble de cette représentation, dirigée par Liszt, a été à la fois digne de l'ouvrage et de la bonne réputation de notre théâtre.

*** *Londres*. — C'est Calzolari, le ténor italien, dont la réputation s'est faite à Bruxelles, qui a chanté le rôle d'Elvino dans la *Sonnanbula*, le jour de la rentrée de Jenny-Lind. Sa voix ressemble tellement à celle de Gardoni, que bon nombre de spectateurs, en dépit de leurs yeux, croyaient fermement que c'était Gardoni lui-même. Le succès du nouveau chanteur a été décisif. — Le théâtre italien de Covent-Garden annonce prochainement *Robert-le-Diable*, qui doit être représenté dans sa pureté native et sans aucune des mutilations qu'on lui avait fait subir au théâtre de Sa Majesté. — La vogue de l'opéra-comique continue au théâtre Saint-James. *Fra Diavolo*, d'Auber, vient d'y être donné : Octave et Mme Charton en jouaient les principaux rôles. *Le Pré aux Clercs* doit être représenté incessamment.

*** L'exposition que les associations des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, dessinateurs, et des artistes musiciens ont organisé à la galerie du bazar Bonne-Nouvelle, pour la grande loterie d'un million en faveur de leur caisse de bienfaisance, a été ouverte dimanche, en présence d'un public nombreux. — Parmi les ouvrages des maîtres anciens et modernes qui composent cette intéressante collection, on a particulièrement remarqué la Vieille Garde à Waterloo, de M. Bellangé, une des œuvres les plus importantes de cet habile élève de Gros, et les tableaux de MM. Schnetz; Lefebvre, Baron, Cibot, Justin Ouvrié, Coignard, Dauzats, Sebron, Girand, Girardet, Houel, Jacquand, Lepoitevin, Faustin Besson, Lafosse, Meissonnier, Chasseriau, Eugène Cicéri et Tony Johannot. Les anciens maîtres y sont représentés par les noms de Rubens, de Ribéra, de Guido, de Jean Fyts, Mirevelt, Diétrick, Albert Cuyp. L'école française y compte des tableaux de Chardin, Lancret, David, Prud'hon, Gérard, Charlet, Géricault, Bertin, et de délicieux portraits de Largillière et de Latour. De nombreux dessins ajoutent encore le plus vif intérêt à cette remarquable exposition.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Pour paraître le 20 Mai.

LE PROPHÈTE

Opéra en cinq actes,

Paroles de M. Scribe, Musique de

Giacomo Meyerbeer.

TABLE THÉMATIQUE des Morceaux détachés, arrangés avec accompagment de Piano

PAR M. ALBERT GARAUDÉ.

1er ACTE.

N° 1. **Chœur.** « *La brise est muette.* »
2. **Cavatine de Berthe,** chantée par Mme Castellan « *Mon cœur s'élance.* »
2 *bis.* La même, transposée.
3. **L'appel aux armes,** solo et chœur. « *O Liberté, à toi cette victoire!* »
3 *bis.* Le même, arraugé pour voix d'hommes.
4. **Romance** à deux voix, chantée par Mmes Castellan et Viardot « *Un jour dans les flots de la Meuse.* »

2e ACTE.

5. **Valse.** « *Valsons toujours.* »
6. **Le songe et la pastorale,** chantés par M. Roger. « *Sous les vastes arceaux.* »
7. **Pastorale,** chantée par M. Roger. « *Il est un plus doux empire.* »
7 *bis.* La même, pour voix seule.
7 *ter.* La même, transposée.
8. **Arioso de Fidès,** chanté par Mme Viardot. « *Mon fils, sois béni.* »
8 *bis.* Le même, transposé.
9. **Quatuor,** chanté par MM. Roger, Levasseur, Gueymard et Euzet. « *Gémissant sous le joug* »

3e ACTE.

10. **Chœur,** « *Du sang.* »
11. **Couplets de Zacharie,** chanté par M. Levasseur. « *Aussi nombreux que les étoiles,* » avec chœur.
11 *bis.* Les mêmes, pour voix seule.
11 *ter.* Les mêmes, transposés.
12. **L'arrivée des patineurs,** chœur: « *Voici les fermières.* »
13. **Trio bouffe,** chanté par MM. Bremond, Levasseur et Gueymard, « *Sous votre bannière.* »
14. **Chœur des révoltés.** « *Par toi, Munster.* »
15. **Prière** chantée par M. Roger, avec chœur.
16. **Hymne triomphal,** chanté par Roger.

4e ACTE.

17. **Complainte de la Mendiante,** chantée par Mme Viardot. « *Donnez, donnez pour une pauvre âme.* »
17 *bis.* La même, transposée.
18. **Duo,** chanté par Mmes Castellan et Viardot. « *Pour garder à ton fils.* »
19. **Domine salvum** et **Malédiction,** chanté par Mme Viardot. « *Que Dieu sauve le roi prophète!* »
19 *bis.* Le même, pour voix seule.
19 *ter.* id. transposé.
20 **Chœur des enfants** (Extrait du final), « *Le voilà le roi prophète.*
21. **Couplets de Fidès** (extrait du final), chantés par Mme Viardot. « *Qui je suis!* »
21 *bis.* Les mêmes, transposés.

5me ACTE.

22. **Scène et air,** chanté par Mme Viardot. « *O prêtres de Baal!* »
22 *bis.* **Cavatine,** chantée par Mme Viardot (extrait du grand air) « *O toi qui m'abandonnes!* »
22 *ter.* **Allégro** (Extrait du grand air), « *Comme un éclair.* »
23. **Grand duo,** chanté par M. Roger et Mme Viardot. « *Mon fils, je n'en ai plus.* »
24. **Trio,** chanté par M. Roger, Mmes Viardot et Castellan.
24 *bis.* **Nocturne** à trois voix (Extrait du trio), « *Loin de la ville.* »
25. **Couplets bachiques,** chantés par Roger. « *Versez, que tout respire.* »

Quatre airs de ballets, arrangés pour Piano seul et à quatre mains :

N° 1. **Valse.** — N° 2. **Pas de la Redowa.** — N° 3. **Quadrille des Patineurs.** — N° 4. **Galop.**

Marche du sacre, pour Piano seul et à quatre mains.

ARRANGEMENTS POUR TOUS LES INSTRUMENTS.

Le Poëme est en vente. — Prix : 1 franc.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 19. 13 Mai 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Ce, 201, Regent street.
St-Pétersbourg.	Bellizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Theme et Ce.
Stockholm.	Hirsch.
Berlin.	Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
—	Schlesinger, 34, Linden.
Vienne.	Robrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements	30
Etranger	34

Annonces.

50 cent. la ligne	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De l'opéra en Europe, chanteurs et cantatrices célèbre, par **Léon Kreutzer**. — Auditions musicales, Valentin Alkan, par **M. Blanchard**. — Chronique musicale de la Hollande. — Nouvelles et annonces.

DE L'OPÉRA EN EUROPE.

CHAPITRE X.

Chanteurs et Cantatrices célèbres.

L'art du chant nous est venu de l'Italie. Il ne pouvait naître sous notre climat brumeux, mère-patrie des angines et des rhumes de cerveau. L'Italie avait déjà mis au monde ses plus grands chanteurs, que nous en étions encore aux étranges ornements vocaux qui ont été appréciés dans les citations du ballet de Beaujoyeulx. L'Angleterre posséda avant nous et plus longtemps que nous des *virtuoses* célèbres. Farinelli, la Faustina, la Cuzzoni, y séjournèrent plusieurs années, sans parvenir pour cela à rendre plus justes les voix indigènes.

Carlo Broschi, connu sous le nom de Farinelli, naquit à Naples en 1705. Il dut une portion de son talent aux conseils de Porpora; mais la plus grande part en revient à un de ces accidents, une de ces *chutes de cheval*, alors si fréquentes en Italie, aujourd'hui bien plus rares, depuis que la mode, en se dégoûtant de la voix des *soprani*, ne rend plus ces chutes nécessaires. C'est dans *l'Eomène* de Porpora que Farinelli, alors âgé de dix-sept ans, fit son début à Rome. Il était déjà célèbre dans l'Italie *méridionale*, sous le nom de *ragazzo* (jeune garçon). Ici, dès le début de sa carrière, se place une anecdote bizarre, que chacun s'empresse de raconter en raison de sa bizarrerie même; je veux parler du duel musical que Farinelli soutint contre un trompette fameux qui excitait alors l'enthousiasme en Italie. Dans ce combat, Farinelli triompha complétement de son rival, sans en user toutefois aussi sévèrement envers lui qu'Apollon à l'égard de Marsias.

Qu'un violon, un violoncelle, une flûte, engagent une lutte avec la voix, cela peut se concevoir: au moyen du frémissement de l'archet, du coup de langue si aisé à modifier sur les instruments de bois, ils peuvent imiter les inflexions du chanteur. Si le timbre de la voix l'emporte en séduction, ils possèdent en revanche une échelle plus étendue. Quant à la trompette, timbre admirable, il est vrai, mais borné à quelques notes, elle doit rester dans cette fière indépendance que nous révèlent ses accents éclatants, et ne pas livrer de combats où elle sera nécessairement vaincue. Le noble coursier, armé en guerre, ne tentera pas la lutte avec le fin coureur anglais que le vent semble emporter sur son aile. Ce duel musical me paraît donc une de ces anecdotes apocryphes dont sont semées presque toutes les biographies des auteurs célèbres.

Après avoir obtenu les succès les plus extraordinaires à Rome, à Naples, à Vienne, Farinelli partit pour l'Angleterre, où la pureté de sa voix, la perfection de sa vocalisation, firent tant de sensation, que ce proverbe était généralement reçu : Celui qui n'a pas entendu Farinelli chanter et Foster prêcher, n'est pas digne d'être admis dans la bonne société. En 1736, il quitta Londres et partit pour l'Espagne, où la plus extraordinaire fortune l'attendait. Philippe V était tombé dans une mélancolie profonde; il refusait de présider son conseil et de prendre soin de sa toilette. La reine, qui avait tenté en vain de l'arracher à

(*) Voir les nos 5, 6, 7, 8, 9, 12 et 15.

LE PROPHÈTE.

Suite du troisième acte *.

OBERTHAL, avec indignation.
Qui? moi?

ZACHARIE, avec colère.
Par la Bible, veux-tu
Jurer avec nous de le pendre!

OBERTHAL.
Je le jure!...

JONAS ET ZACHARIE.
C'est bien!... c'est entendu

ENSEMBLE.

JONAS ET ZACHARIE.
Verse, verse, frère,
Puisque Dieu t'éclaire;
Sous notre bannière
Tu seras admis!
Embrassons-nous, frères.
Le doux choc des verres
Fait les cœurs sincères
Et les vrais amis?

OBERTHAL.
Verse, verse, frère,
Oui, le ciel m'éclaire;
Sous votre bannière
Je dois être admis!
(A part.)
O Dieu tutélaire,
Ta juste colère
Châtiera, j'espère,
De pareils bandits!

JONAS.
Mais pourquoi dans l'ombre
Demeurer ainsi?
Chassons la nuit sombre
Qui nous couvre ici.
(Tirant de sa poche un briquet qu'il se met à battre.)
La flamme scintille,
Et grâce à ce fer,
Du caillou pétille
Et jaillit l'éclair.
(Il allume une lampe qui est sur la table.)
O douce rencontre,
Qui sans doute ici
L'un à l'autre montre
Les traits d'un ami!
(A la lueur de la lampe qui vient de s'allumer tous trois se reconnaissent.)

ZACHARIE.
O ciel!

JONAS.
C'est lui!

OBERTHAL, à part.
Brigand!

ZACHARIE.
Oberthal!

JONAS.
Cet infâme!

OBERTHAL.
Mon sommeiller, fils de satan!

JONAS.
Mon ancien maître, mon tyran!

OBERTHAL.
Vous! que tous deux l'enfer réclame!

ZACHARIE.
Toi qui fis couler notre sang!

* Voir nos nos 16, 17 et 18.

ses sombres pensées, voulut essayer sur lui le pouvoir de la musique. Dès l'arrivée de Farinelli, elle organisa un concert dans une chambre voisine de l'appartement du roi. Le célèbre virtuose chanta avec une perfection si extraordinaire, que Philippe, enthousiasmé, lui demanda comment il pourrait récompenser ses talents, l'assurant que rien ne lui serait refusé. Farinelli, qui avait sa leçon faite, lui répondit que tout ce qu'il désirait, c'était que le roi prît plus de soin de sa personne et qu'il reparût au conseil. Depuis ce jour, Philippe V recouvra la santé, et Farinelli eut les honneurs de cette cure inespérée. La faveur dont il jouissait monta si haut, qu'on le considérait à l'égal du premier ministre. Farinelli n'oublia pas qu'il devait se faire pardonner son élévation, et se conduisit avec les seigneurs espagnols avec tant de tact et de délicatesse, qu'au lieu d'envier la faveur dont il jouissait, ils l'honoraient de leur estime et de leur confiance.

Un jour, en se rendant dans l'appartement du roi, il entendit un officier de la garde dire à un de ses compagnons : Les honneurs pleuvent sur un pareil histrion, tandis qu'un pauvre soldat comme moi, après trente ans de service, est encore sans récompense. Farinelli, sans paraître avoir entendu ces paroles, reprocha au roi d'avoir négligé un vieux serviteur, et fit accorder un régiment à celui qui venait de parler si durement de lui. Dès qu'il l'eut obtenu, il remit le brevet à l'officier, lui disant qu'il l'avait entendu se plaindre d'avoir servi pendant trente ans ; mais, ajouta-t-il, vous aviez tort d'accuser le roi de ne pas songer à récompenser votre zèle.

Farinelli demeura vingt ans à la cour de Madrid. A l'avènement de Charles III, il reçut l'ordre de sortir d'Espagne, mais sa pension lui fut conservée. Il se retira en Italie. Après avoir visité Naples, il se fixa à Bologne, en 1761, et se fit construire un palais dans les environs de la ville. Là, il passa le reste de ses jours dans un doux loisir, respecté et aimé par les habitants de Bologne (heureuse cité qui a servi d'asile au plus grand chanteur et au plus habile maestro de l'Italie), et jouissant des faveurs de la fortune, quoique privé de celles de la cour. Ce célèbre virtuose mourut en 1782, à quatre-vingts ans.

Farinelli eut pour maître Bernacchi, qui, le premier, perfectionna la vocalisation et introduisit les roulades dans le chant.

A l'époque de Monteverde, le chant, *dépouillé d'artifices*, était d'une simplicité qui touchait à la pauvreté. Dès que le système du chant orné eut prévalu, ce fut parmi les chanteurs à qui renchérirait l'un sur l'autre. Les poëtes et les littérateurs se plaignaient amèrement de cette manie. Métastase s'exprime ainsi : « Ma pauvre pièce n'acquerra pas de mérite entre les mains des chanteurs d'à présent : c'est leur faute si l'opéra ne sert plus que d'intermède aux ballets. Les danseurs ayant appris l'art séduisant de représenter les mouvements de l'âme et les actions des hommes, ont acquis une supériorité que les autres ont perdue en faisant de leurs ariettes, souvent très-ennuyeuses, une espèce de sonate de voix. » Arteaga, critique distingué, dans un accès de vertueuse indignation s'écrie : « Anfossi, le célèbre Anfossi, si supérieur au vulgaire des compositeurs, n'a pas craint d'employer neuf mesures et demie, ce qui, à seize notes par mesure, ne fait rien moins que cent cinquante-deux notes, sur la seconde voyelle du mot *amato*, dans un air d'*Antigone*, et cela à deux reprises consécutives ! Et cela se nomme de la musique dramatique ! » Métastase et Arteaga avaient raison ; mais Bernacchi et Anfossi avaient tort avec le public, ce qui, à un certain point de vue, vaut mieux que d'avoir raison avec les gens sensés. Farinelli s'instruisit à l'école de Bernacchi. A Venise, il avait cru pouvoir lutter avec avantage contre lui, mais il s'aperçut bientôt de ce qui lui manquait pour atteindre à la perfection de son rival. Avec une modestie rare chez un artiste, il s'adressa à Bernacchi, qui lui révéla ses secrets. C'est ainsi que Farinelli devint le plus habile virtuose de son temps.

Le nom de la Faustina et celui de la Cuzzoni, aujourd'hui complétement oubliés, rappelleront aux érudits le souvenir d'une des luttes les plus longues et les plus acharnées qu'aient soulevées les haines féminines et la vanité artistique. La Cuzzoni, après de très-grands succès obtenus sur les différents théâtres de l'Italie, était venue se fixer à Londres, et jouait les principaux rôles dans les opéras de Haendel. Comme elle était d'une humeur difficile et exigeante, celui-ci crut faire merveille en lui donnant une rivale, et fit venir d'Italie la Faustina, autre cantatrice alors célèbre. Haendel ne tarda pas à se repentir de son imprudente démarche, car la lutte la plus violente s'éleva entre ces deux femmes, qui ne s'entendirent que pour accabler le malheureux compositeur (1). La voix de la Cuzzoni n'était pas très-légère,

(1) Après a voir occupé quelque temps la place de directeur de spectacle à Hambourg, en remplacement de Keiser, célèbre compositeur de l'époque, Haendel partit pour l'Angleterre, où il passa la plus grande partie de sa vie. Lorsque les membres les plus influents de l'aristocratie anglaise résolurent de fonder une académie de musique, ils chargèrent Haendel de ramener d'Allemagne les chanteurs italiens les plus renommés. Haendel se rendit à Dresde, où il engagea le chanteur Senesina et la cantatrice Cuzzoni. Bientôt les exigences de ces artistes devinrent telles, que pour humilier leur orgueil, il eut recours à la cantatrice italienne Faustina ; c'était, comme on l'a vu, tomber de Charybde en Scylla. Le compositeur était, de son côté, le plus irascible des hommes ; jugez de l'accord qui devait régner entre ces bonnes gens. La Cuzzoni avait au suprême degré le don d'exciter cette vivacité qui allait souvent un peu loin. Un jour qu'elle se refusait obstinément à chanter un air de Haendel, le compositeur, doué d'une très-grande force physique, la prit entre ses bras et la suspendit en dehors de la fenêtre jusqu'à ce qu'au milieu de ses cris d'effroi elle eût fait entendre les premières notes de l'air exigé. Je propose cet ingénieux moyen à nos compositeurs.

ENSEMBLE.

JONAS ET ZACHARIE.

Le ciel nous éclaire!
Réjouis-toi, frère,
A notre bannière
Que tu vois d'ici.
O destin prospère,
Tu seras, j'espère,
Pendu par un frère
Et par un ami!

OBERTHAL.

O Dieu tutélaire!
Ta juste colère
Châtiera, j'espère,
De pareils bandits!
Infâme repaire,
Race sanguinaire,
Au ciel et sur terre
Soyez tous maudits!

(Les soldats qui étaient en sentinelles à la porte de la tente sont accourus au bruit et entraînent Oberthal.)

ZACHARIE, à Jonas.

Qu'on le mène au supplice!...
(Réfléchissant.)
Ah! qu'un moine l'escorte.

JONAS.

Sans consulter le prophète!

ZACHARIE, avec impatience.

Il n'importe.
(Apercevant Jean qui entre dans la tente par la droite.)
C'est lui!... va-t'en.
(Jonas sort par le fond. Jean entre par la droite, l'air pensif et la tête baissée.)

SCÈNE VII.

ZACHARIE, JEAN.

ZACHARIE, s'approchant de Jean.

Quel air pensif et soucieux,
Quand le guerrier prophète, inspiré par les cieux,
Apparaît dans sa gloire à l'Allemagne entière,
Comme l'ange vengeur que la France révère!...

JEAN.

Jeanne d'Arc sur ses pas fit naître des héros,
Et je n'ai sur les miens traîné que des bourreaux!

ZACHARIE.

Dans le sang des tyrans ils vengent nos injures!
(JEAN, se parlant à lui-même et portant la main à son cœur.)
Alors donc, ô mon cœur, d'où vient que tu murmures,
Et pourquoi sous mes pieds cet abîme de feu?
(A Zacharie.)
Oui, je doute de vous, de moi-même et de Dieu.
Je n'irai pas plus loin!

ZACHARIE.

Qu'oses-tu dire?

JEAN.

Que je veux voir ma mère!

ZACHARIE.

Ou plutôt son trépas!
Car si tu la revois, ne t'en souvient-il pas,
Dans l'intérêt du ciel, à l'instant elle expire!
(JEAN, se levant et jetant son épée.)
Pour m'immoler d'abord reprenez donc ce fer!
Je vous le rends, adieu! L'Allemagne enchaînée
Est libre par mon bras; ma tâche est terminée!

ZACHARIE.

Jeanne a sacré dans Reims le roi qui lui fut cher;
Toi, tu dois être un jour couronné dans Munster!
(JEAN, avec force.)
Ma tâche est terminée,
Je n'irai pas plus loin!
(ZACHARIE, derrière lui, à part et portant la main à son poignard.)
Par satan et l'enfer!...

SCÈNE VIII.

(OBERTHAL, la tête baissée, conduit par JONAS et des SOLDATS, traverse le théâtre au fond en dehors de la tente. Le moine qui a paru à la première scène est à côté d'Oberthal et l'exhorte; à ses côtés deux soldats portent des torches.)

(JEAN, se retournant.)
Où va ce prisonnier?

JONAS.

A la mort!
(ZACHARIE, aux soldats.)
Qu'il vous suive!

mais le timbre en était pur et plein d'expression. La Faustina brillait par les qualités opposées; elle vocalisait avec une facilité extrême. Bientôt la bataille devint générale, la cour et la ville s'en mêlèrent. Chacun prit parti suivant ses goûts et ses passions. En voulant intervenir entre les combattants, le compositeur recevait le feu des deux camps ennemis.

La duchesse de Pembroke favorisait la Cuzzoni; aussitôt on lui décochait ce trait : « Les vieux poëtes disent que les bêtes dansaient en entendant la voix d'Orphée; ainsi les ânes de la sage Pembroke ont accoutumé de braire lorsqu'ils entendent la voix charmante de Faustina. » De l'autre côté on répondait : « Ne vous étonnez pas qu'Orphée ait charmé les rochers, fait danser les pierres et apaisé la rage des tigres. Cuzzoni a dépassé tout cela, elle a donné de l'intelligence à sir Wilfrid (1) » Ces réparties rappellent un peu, avec moins d'esprit, celles que Baour-Lormian et Lebrun échangèrent.

Lebrun de gloire se nourrit,
Aussi voyez comme il maigrit.

Sottise entretient la santé;
Baour s'est toujours bien porté.

Cette guerre se continua longtemps avec acharnement. Lorsque vint l'époque de réengagement des deux cantatrices, les partisans de la Cuzzoni, qui pensaient que le directeur du théâtre protégeait la Faustina, firent jurer à leur favorite, *sur le saint Evangile*, qu'elle n'accepterait jamais un traitement moindre que celui de sa rivale, et, comme le directeur ne voulut pas consentir à ses prétentions, la Cuzzoni, enchaînée par son serment, fut obligée de quitter le royaume. Au bout de quelques années, la Faustina partit pour Dresde, où elle épousa le célèbre musicien Hasse. Elle mourut très-âgée et dans l'oubli à Venise. La pauvre Cuzzoni perdit sa voix de bonne heure, et fut rebutée par le même public qui, autrefois, l'avait idolâtrée; elle retourna en Italie, où elle vécut peu de temps dans une grande indigence, et obligée d'entreprendre, pour vivre, un petit commerce de boutons de soie. *Sic transit gloria mundi.*

Farinelli et Bernacchi ne sont pas les seuls chanteurs dont l'Italie ait le droit de s'enorgueillir; elle peut citer encore les noms de Cafarelli, Gizziello, Pachiarotti, Marchesi, la Tesi, la Gabrielli, la Minghiotti, l'Agujari, etc. (2). Ces grands artistes ont parcouru l'Europe, et partout furent accueillis avec enthousiasme. Presque tous moururent dans une extrême vieillesse, et, plus heureux que les compositeurs de leur époque, finirent leurs jours dans l'abondance. A l'exception de Farinelli et de Bernacchi, Cafarelli fut le plus célèbre *soprano* de l'Italie. Comme un certain nombre de ses confrères en infortune, il eut le singulier privilége d'inspirer aux femmes les plus belles et les plus riches de singulières passions. A Rome, il ne marchait qu'environné de quatre sbires ayant mission de le défendre contre les attaques des maris qu'il avait offensés. Il est difficile de se faire idée de l'importance que ce peuple de chanteurs et de cantatrices attachaient à leur profession. Ce même Cafarelli ayant chanté devant le roi Louis XV, le monarque lui fit remettre une magnifique tabatière; Cafarelli la refusa net, disant qu'il se trouvait un personnage assez considérable pour qu'on daignât lui accorder un témoignage d'estime plus direct, le portrait du roi, par exemple. On rit beaucoup à la cour des prétentions de Cafarelli, et le roi lui répondit que le témoignage d'estime le plus direct qu'il pût lui donner de sa satisfaction était une lettre entièrement de sa main, et qu'à cette fin il lui envoyait un autographe lui enjoignant de sortir sous trois jours du royaume.

Après avoir considéré l'extrême orgueil, nous allons voir chez S. Bach l'extrême génie, joint à l'extrême simplicité.

L. Kreuter.

(1) Fanatique partisan de la Cuzzoni.

(2) La signora Agujari était douée de la voix la plus étendue qui eût existé et qui sans doute existera jamais. Partant de l'*ut grave* du soprano, elle s'élevait jusqu'à l'*ut sur aigu*. Des auteurs et des compositeurs dignes de foi attestent que, dans sa jeunesse, elle descendait avec facilité jusqu'au *la* au-dessous de l'*ut grave* du ténor. Plus tard elle perdit ces notes, et sa voix se développa dans les cordes aiguës. Ainsi donc, à différentes périodes, cette voix extraordinaire aurait embrassé une étendue de quatre octaves et une tierce. En passant à Bologne, Mozart voulut entendre cette cantatrice, qui se plut à exécuter devant lui les passages les plus difficiles. Le grand compositeur affirme que les cordes les plus élevées de sa voix, bien qu'un peu plus faibles que les autres, avaient le timbre doux et clair des sons élevés des jeux de flûte de l'orgue. A ce numéro sont joints différents passages des chanteurs célèbres du dix-huitième siècle. C'est Mozart lui-même qui a entendu à Bologne l'incroyable vocalise placée à côté du nom de la signora Agujari, et qui nous l'a transmise.

AUDITIONS MUSICALES.

C. VALENTIN ALKAN.

M. Alkan aîné, artiste convaincu, pianiste classique avant tout et quand même, est aussi un artiste progressif; il compose de charmantes choses, toujours pénétré de respect pour les sévères préceptes de l'art d'écrire en musique. S'il met un titre-programme à ses productions, c'est moins pour suivre l'exemple donné par les musiciens romantiques que pour prouver qu'il a une pensée en écrivant. Dans les rares exhibitions musicales qu'il fait devant une société choisie parmi les vrais amateurs, les pièces qu'il fait entendre à ses auditeurs exhalent toujours un parfum de rétrospectivité, même celles qui sont com-

(Jean, avec fierté.)
Qui peut dire : Il mourra, si moi, je dis : Qu'il vive!
Je lui fais grâce!...
(Reconnaissant à la lueur des torches Oberthal qui entre dans la tente, il recule avec horreur.)
Oberthal!....

Zacharie, avec ironie.
Ton courroux
Lui fait-il grâce encor?

Jean.
Laissez-nous! laissez-nous!
(Zacharie et Jonas sortent.)
(Jean, Oberthal, soldats au fond du théâtre en dehors de la tente. Jean, à part, regardant Oberthal.)
(A Oberthal.)
Le ciel à moi te livre!

Oberthal.
Il est juste!... mon crime
A mérité la mort; du haut de mes créneaux,
Berthe, pure et chaste victime,
Pour sauver son honneur, s'élança dans les flots!

Jean, avec fureur.
Morte!

Oberthal.
Non!... et touché du remords qui m'accable,
Dieu voulut épargner ce forfait au coupable!
Des flots il sauva Berthe!

Jean, vivement.
Et comment, parle?

Oberthal.
Hier,
Un de mes gens prétend l'avoir vue à Munster.

Jean, avec force.
A Munster! à Munster!

Oberthal.
J'allais implorer d'elle
Et du ciel mon pardon; en tes mains me voilà!
J'ai tout dit, frappe!

Jean, aux soldats qui s'avancent la hache levée.
Epargnez l'infidèle!
(A part.)
Berthe sur lui prononcera!
(Les soldats emmènent Oberthal.)

SCÈNE X.

Jean, seul.
Remparts, que ma pitié n'osait réduire en cendre,
Vous, qui me cachez Berthe, il faudra me la rendre.
Et vous, à qui je dois sa vie et mon bonheur,
Un aussi grand miracle ouvre mes yeux, Seigneur,
Et je ne doute plus!... Lumières éternelles,
Je vous suis!... Guidez-moi vers Munster!...

SCÈNE XI.

(Jean, Mathisen, accourant effrayé et entrant par la gauche de la tente.)

Mathisen.
O terreur!

Jean.
Qu'est-ce donc?... dans le camp, d'où vient cette rumeur?

Mathisen.
Toi seul peux désarmer ces cohortes rebelles.
Des portes de Munster, des guerriers sont sortis,
Et les nôtres par eux mis en fuite et détruits.....

Jean.
Courons!...
(Suivi de Mathisen, il se précipite vers la gauche hors de la tente).
(Le théâtre change et représente de nouveau le camp des anabaptistes).

SCÈNE XII.

(Tous les soldats accourant en désordre).

Premier choeur.
Trahis, trahis,
Par lui, Munster nous fut promis.
Il dut par nous être conquis!

Deuxième choeur.
Il nous disait : la palme est prête,
Et quand il prédit sa conquête...

Premier choeur.
Nos soldats, lâchement surpris,
Sont livrés à nos ennemis!

Tous.
La mort! la mort au faux prophète!

Premier choeur.
Du haut des remparts de Munster
Jaillissent la foudre et le fer!

(La suite au numéro prochain.)

posées par lui. *Un petit rien, Le temps qui n'est plus, J'étais endormie, mais mon cœur veillait* (Cant. des cant. 5-2), et *Dans le genre gothique*, sont de petites études ou préludes ravissants de forme, de style et de couleur. Ses arrangements des symphonies de Haydn et de Mozart; le chœur des Scythes de *l'Iphigénie en Tauride* de Gluck, sont des modèles de résumé de nos vieilles partitions. Tels sont les divers morceaux composés ou arrangés par lui qu'il a fait entendre dans la soirée musicale a donnée dernièrement chez Erard. A ces œuvres pour piano seul, il a joint l'allégro du premier concerto de Sébastien Bach, avec accompagnement d'instruments à cordes. Ce morceau, plus que séculaire, puisqu'il date de 1720, a été accompagné par MM. Alard, Armingaud, Casimir Ney, Chevillard, etc., avec la conscience, le respect du texte, le style voulu, le soin que d'aussi excellents musiciens pouvaient seuls y mettre. Cette exécution a donc été parfaitement en harmonie avec celle du récitant principal. M. Alkan a le jeu net, énergique et fin. Pour donner plus de prix à l'éloge que nous nous plaisons à lui accorder ici, nous devons dire qu'entre cette énergie de son jeu et la ténuité, la dégradation du son qu'il possède au plus haut degré, il y a la rondeur, l'ampleur, la sensibilité, don rare, et sur lequel se fonde l'art de chanter, d'émouvoir sur cet instrument, l'intonation du cœur passant par les doigts, l'art passionné comme l'ont fait, c'est la conquête moderne enfin, Beethoven et Weber. Quand M. Alkan voudra se préoccuper de la puissance esthétique de son instrument, il y excellera bientôt, à en juger surtout par la noble et suave manière dont il a dit, avec Alard, la sonate en *si* bémol de Mozart. Il y a une sorte de couleur naïve et de rhythme ingénieux dans l'*air à cinq temps* de sa composition qu'il nous a dit; et puis, dans une *marche triomphale*, morceau que nous connaissions déjà, il a jeté tous les trésors, toutes les pompes d'une harmonie riche et grandiose, et tous les effets, et tous les contrastes d'une sonorité brillante qu'il était sûr d'avance de trouver, au reste, sur l'instrument avec lequel il interprétait sa pensée : c'était un piano d'Erard. La reine d'Espagne vient d'accorder à cet habile industriel le titre de son facteur ordinaire. Cette marque de distinction, accompagnée d'une lettre conçue dans les termes les plus flatteurs pour les produits de la maison Erard, est en même temps un succès pour la fabrication française, car, auparavant, la reine avait fait venir des pianos anglais pour ses diverses résidences royales. Ces instruments ne purent résister à l'air extrêmement sec et pénétrant de l'Espagne et ils se détérèrent bientôt. La royale pianiste, qui d'abord avait été séduite par la perfection du clavier et la belle qualité de son des pianos-Erard, sur lesquels s'étaient fait entendre, Prudent et Konski, a voulu donner une preuve au célèbre facteur de sa satisfaction.

M. Alkan a donc obtenu, dans sa séance musicale, succès de compositeur, par ses œuvres, succès de virtuose, par son talent d'exécutant bien servi par l'instrument sur lequel il a opéré, enfin succès comique, par *la Raillerie musicale* de Mozart, exécutée de la façon la plus plaisante, la plus amusante, par MM. Alard, Armingaud, Ney, Chevillard, Baneux et Rousselot. Cette plaisanterie satirique, dirigée contre un cercle musical de Prague, prouve que Mozart, comme Corneille et Racine, avait en lui le génie du genre comique aussi bien que l'expression la plus passionnée du drame lyrique et pathétique.

A ce large essai, tenté pour la première fois, d'un concert composé de musique exclusivement classique et rétrospective, se faisaient remarquer dans l'auditoire, Meyerbeer, Léon Cogniet, Ary Scheffer, Delacroix, etc., gens d'opinions et de talents divers, mais n'admettant point cependant que Mozart et Beethoven soient ennuyeux ou trop faciles à jouer, surtout quand ils sont interprétés par Alard. Alard, homme de tact et d'esprit, s'est fait lui-même violoniste rétrospectif, dans la spirituelle *Raillerie musicale* de Mozart, que, de notre temps, lui seul a osé dire dans son vrai style et avec toutes les excentricités de cette bouffonnerie artistique, d'un goût détestable et charmant tout à la fois.

— Puisque nous enregistrons ici les faits et gestes des bons pianistes, il serait injuste d'oublier M. Frédéric Brisson, qui a composé en collaboration de M. Guichard, excellent violoniste départemental, de fort jolis duos pour piano et violon sur *la Favorite, les Mousquetaires de la Reine*, une délicieuse fantaisie intitulée *l'Arabesque*, et beaucoup d'autres morceaux qui témoignent que ce jeune compositeur sait écrire pour son instrument des œuvres brillantes, d'une exécution possible et agréable. Dans le concert qu'il a donné chez Pleyel, il a fait entendre plusieurs morceaux de divers styles par lesquels il a prouvé, comme exécutant, qu'il possède celui qui plaît aux amateurs et souvent aussi aux artistes.

Si nous ne parlons pas ici de la jolie Mme Lefébure-Wély, de la non moins jolie Mlle Cade qui ont figuré dans ce concert avec MM. Laget, Pellégrin, etc., c'est que nous sommes à peu près certain de les retrouver dans d'autres séances musicales pour nous gratifier des mêmes romances, chansonnettes ou fantaisies instrumentales, ce qui ne veut pas dire que ces virtuoses et beaucoup d'autres ne soient pas toujours vus et entendus avec infiniment de plaisir.

— Ce qui a également été vu et entendu avec plaisir, c'est Mlle Augustine Brohan et son œuvre dramatique et littéraire sur l'estrade du concert de la salle Herz. Le charmant proverbe intitulé : *Compter sans son hôte*, de Mlle Brohan, a déjà été loué de toutes les façons par le feuilleton français complaisant, aimable et galant. A Dieu ne plaise que nous ne fassions pas chorus dans le concert des louanges qui ont accueilli cette jolie esquisse de mœurs à la manière des pastels littéraires et peu dramatiques de M. Alfred de Musset. Quelques mots sur cette petite comédie, qui a servi d'intermède au concert donné par M. Samary, peuvent être dits et entrent aussi dans les attributions de la presse musicale, car la langue écrite et parlée par Mlle Brohan est une véritable musique, une musique allant simultanément de l'esprit au cœur et *vice versâ*. Ce dialogue est tout empreint d'une ingéniosité d'amour : c'est du marivaudage coloré des idées positives du jour, et qui se termine par un prosaïque mariage. Mais avant d'en venir là, l'auteur fait passer ses auditeurs par de charmantes petites péripéties qui provoquent le sourire et l'approbation des esprits distingués et délicats. Dire que le bénéficiaire, beau-frère de la charmante actrice des Français, artiste violoncelliste, a joué de la basse avant et après cette exhibition dramatique de sa belle-sœur; dire qu'il a cherché lui-même a dramatiser sa manière de jouer du violoncelle; qu'il a réussi parfois et qu'il a été applaudi avec justice et pour la justesse et l'expression qu'il a mises dans plusieurs morceaux pour son instrument arrangés par lui; ajouter qu'il a chanté sur son violoncelle pendant que Mme Poncin, cantatrice peu connue dans Paris, dialoguait de mélodie avec le violoncelle de M. Samary, c'est constater de petits faits artistiques dont le bénéficiaire de ce concert vocal, instrumental et dramatique a le droit de se féliciter; et nous n'avons certainement pas celui de les lui contester.

— Il nous reste à parler de deux pianistes qui nous pardonneront, il faut l'espérer, l'exiguïté du compte-rendu de leur matinée et soirée musicales, vu la fréquence des séances pianistiques. Le premier est M. Fumagalli (Adolfo) pianiste milanais, à figure jeune, efféminée et aux doigts de fer ou d'acier; il joue du piano fort et fort bien; mais il paraphrase un peu trop, dans ses morceaux, Bellini, Donizetti, Verdi et *tutti quanti*. Le quatuor des *Puritains*, la grande fantaisie sur la *Norma*, le chœur de la *Jérusalem*, arrangé pour la main gauche, une autre grande fantaisie sur la *Sonnambula* sont des arrangements remplissant assez bien les conditions que s'imposent les pianistes-compositeurs qui font BRILLANT à leur dire, ou qui, selon les gens d'un goût exercé, font *ponsif*, lieu commun, ou toujours la même chose. Le divertissement intitulé *le Génie de la danse* et une *Tarentelle*, que M. Fumagalli a tirés de son propre fond, sont deux pièces agréables; elles ont été fort bien dites par l'auteur. Quand M. Fumagalli aura quelques années de plus, il sentira la nécessité, — qu'on nous pardonne cette vieille formule de style mythologique, — de sacrifier aux grâces, c'est-à-dire de ne pas attaquer le clavier trop brusquement,

de rechercher le son intime dans la mélodie, de se faire enfin une individualité au piano, chose qui devient de plus en plus rare chaque jour, parce qu'il faut pour cela de la sensibilité, du goût, de la distinction.

— M. Stamaty est un pianiste qui possède, et à peu de chose près toutes les qualités artistiques que nous venons d'énumérer. Son trio en *mi* bémol pour piano, violon et violoncelle, et de charmantes études pour le premier de ces instruments, en ont offert de nouvelles preuves dans la soirée musicale qu'il a donnée mardi passé chez lui. M. Stamaty est un de ces artistes qui trouvent le temps et le secret d'être tout à la fois compositeur, exécutant et professeur, ce qui lui donne la faculté de changer tous ses auditeurs en consciencieux applaudisseurs.

— Parmi les virtuoses dont l'apparition est volontairement passée sous silence dans nos compte-rendus, quand ces artistes ne figurent point à titre de bénéficiaires dans les nombreux concerts dont nous avons à parler, il est juste de faire une exception en faveur de Mlle Moisson, faisant partie naguère du personnel du théâtre de la Nation, et qui a chanté d'une manière remarquable au concert donné par Mme Pleyel et Alexandre Batta. Cette cantatrice énergique et distinguée va, dit-on, jouer en province le rôle de Fidès, la mère du Prophète, si admirablement créé par Mme Viardot à l'Opéra.

Henri BLANCHARD.

Chronique musicale de la Hollande.

Un progrès lent, mais certain, dans les arts amène une révolution dans les mœurs en Hollande. Dans ce pays, la musique vocale entre peu à peu dans l'éducation, et tend par là à restituer à l'homme un de ses plus précieux priviléges. Rendre un peuple musicien, c'est presque opérer une révolution sociale. L'exécution de la musique d'ensemble est un des plus vifs mobiles de fraternelle concorde, et entre autres avantages elle réunit des hommes qui sans elle ne se seraient jamais connus; elle rapproche des rangs qu'éloigne la naissance ou la fortune. C'est ce que semblait avoir compris feu Guillaume II, qui n'a rien négligé pour hâter l'heureux résultat qu'on peut attendre de la musique comme élément de civilisation. Nous espérons que son successeur continuera d'encourager les artistes, car personne ne saurait mieux que lui se rendre le véritable soutien des beaux-arts en général.

Il existe en Hollande une société pour la propagation de la musique. Cette association a son siége principal à La Haye, Amsterdam et Rotterdam, et presque toutes les sociétés établies en d'autres villes se trouvent directement sous son patronage. Après avoir d'abord formé une foule de réunions composées uniquement de voix d'hommes, elle travaille maintenant à y introduire insensiblement les voix de soprano. Parmi les artistes éminents qui se sont fait entendre pendant l'hiver avec succès, nous devons citer MM. Prudent, Litolff, Krause, Bohrer, Lindner, Montigny et Lubeck. Tous ces artistes de renom ont joué dans différents concerts en excitant partout le plus vif enthousiasme.

Sous le rapport du chant, nous n'avons à faire mention que de MM. Tebaldi, de Vriesvan Os, Montenegro et Mlle de la Mar. N'oublions pourtant pas la formidable basse, M. Carl Formés, qui possède une voix d'une étendue extraordinaire.

A l'occasion de l'inauguration de S. M. Guillaume III, M. Bertyn a fait pour la musique militaire une grande marche triomphale; enfin, différentes marches funèbres ont vu le jour à l'occasion de l'enterrement de S. M. Guillaume II.

Les concerts sont plus fréquents en Hollande que partout ailleurs, et les chefs-d'œuvre de nos maîtres classiques y sont interprétés d'une manière très-satisfaisante, grâce à MM. Lubeck père, Van-Bree et J. Verbulst. A l'appui de cette remarque nous pouvons constater qu'à Rotterdam à la première audition des *Quatre Saisons*, d'Haydn, la recette a produit net 2,300 flor.; et plus de 300 exécutants manœuvraient sous l'habile direction de M. Ver-Holst. Ce concert a eu lieu au mois de mars dernier.

Il n'existe en Hollande qu'une seule musique militaire, celle des grenadiers, sous la direction de M. Dunkler. Cet habile maître de chapelle a arrangé pour harmonie une foule de morceaux classiques, tels que les symphonies de Beethoven, la célèbre sonate pathétique op. 13, des symphonies et ouvertures de Mendelssohn, Mozart, Weber et Marschner. Comme artistes hollandais de mérite nous pouvons citer encore Mlle Leick, MM. Tuyn, de Vrugt, Stumpf, Van Boom, Merlen, Goudswaard, Dabmen, Van Gelder et Vander Eycken.

M. Lubeck père, directeur de l'école de musique à La Haye, contribue beaucoup au progrès de l'art comme professeur, et il est à espérer que cet établissement nous fournira quelques bons sujets.

E G.

Les cinq associations des lettres et des arts, dans leur réunion de jeudi dernier, ont unanimement décidé que cette année, comme l'année dernière, elles adopteraient pour leur candidat à la représentation nationale M. Victor Hugo.

C'est la juste récompense du courage et du talent avec lesquels M. Victor Hugo a constamment défendu les intérêts des hommes de lettres et des artistes.

Est-il besoin d'ajouter que cette candidature, acceptée d'ailleurs par une foule innombrable d'électeurs, et inscrite sur plusieurs listes, se dégage pourtant, et par sa nature même, de toute opinion politique?

NOUVELLES.

*** La huitième représentation du *Prophète*, donnée lundi dernier, a été magnifique : la recette avait atteint son maximum, ainsi que l'impression produite par les beautés supérieures de ce grand ouvrage. Malheureusement Roger souffrait depuis plusieurs jours d'un mal de gorge causé par la maligne influence de la saison. Pour ne pas faire manquer le spectacle, il avait entrepris de lutter contre son indisposition, mais il s'en est suivi ce qui devait s'ensuivre : la souffrance s'est aggravée, et plusieurs jours de repos sont devenus indispensables. Voilà pourquoi *le Prophète* n'a été représenté ni mercredi, ni vendredi, mais il sera repris demain lundi. Du reste, ces retards ont pour résultat d'exciter encore la curiosité du public, et d'accroître son empressement à faire connaissance avec le chef-d'œuvre.

*** Mercredi, *la Favorite* a été représentée pour la rentrée de Mlle Masson et de Poultier. La cantatrice a obtenu au quatrième acte son ovation accoutumée; le chanteur a été moins heureux : prévenu le matin seulement, il n'avait pas eu le temps de repasser son rôle, qu'il ne chantait du reste qu'en remplacement de Masset, subitement indisposé.

*** Vendredi, le théâtre a fait relâche : on s'était flatté de pouvoir donner *le Prophète*, et, à l'heure où il a fallu y renoncer, tout autre spectacle était impossible.

*** De retour d'Amiens, où il vient de chanter avec un très-grand effet les principaux rôles du répertoire, Portheaut a reparu mercredi à l'Opéra dans *la Favorite*. Comme toujours, le rôle d'Alphonse lui a fourni l'occasion d'un brillant succès.

*** Il n'y a rien de fondé dans la nouvelle répétée par plusieurs journaux du rengagement de Mme Stoltz.

*** Wartel part pour Londres, où il peut compter sur des succès.

*** Mlle Caroline Prévost a débuté hier samedi, à l'Opéra-Comique, dans *les Diamants de la Couronne*. Nous parlerons, dans notre prochain numéro, de cet avénement dramatique et musical, qui offre beaucoup d'intérêt.

*** Chollet et Mlle Prévost ne tarderont pas à faire leur rentrée à l'Opéra-Comique.

*** Mme Blanchard cesse d'appartenir à ce théâtre à compter du 15 de ce mois.

*** *Ah! vous dirai-je, maman*, c'est le titre définitif de l'ouvrage en un acte annoncé d'abord sous celui du *Toréador*.

*** Mocker doit donner, le 18 de ce mois, une représentation à son bénéfice. La composition du spectacle est des plus curieuses : Mlle Rachel jouera le *Moineau de Lesbie;* Henri Monnier paraîtra dans la *Famille improvisée;* on donnera la première représentation du nouvel opéra d'Ad. Adam; Battaille, Mme Ugalde et le bénéficiaire en rempliront les trois principaux rôles. Enfin, après quelques intermèdes de chant et de danse, on finira par *les Rendez-vous bourgeois travestis*. Mlle Lemercier paraîtra dans le rôle de César, Sainte-Foy remplira le rôle de Julie, Mlle Levasseur cède son rôle à Ponchard, et prendra celui de Charles, que le jeune ténor chantait; Mlle Revilly jouera Dugravier.

*** L'ouvrage en trois actes, dont la musique est de M. Bazin, va être mis à l'étude à l'Opéra-Comique.

*** Le roi de Hollande vient de nommer MM. Auber, F. Halévy et Adolphe Adam, chevaliers de l'ordre de la Couronne-de-Chêne; MM. Scribe et Saint-Georges, commandeurs du même ordre.

*** M. Emile Perrin, directeur de l'Opéra-Comique, vient aussi de recevoir la décoration de l'ordre du Chêne.

*** L'association des auteurs et compositeurs dramatiques a tenu dimanche dernier, sous la présidence de M. Victor Hugo, sa séance annuelle. M. Ferdinand de Villeneuve a rendu compte de la situation financière de l'association; M. Camille Doucet a fait le rapport historique et littéraire de l'année

théâtrale. On a procédé ensuite au remplacement des membres sortants, MM. Victor Hugo, Aniciet Bourgeois, Camille Doucet, Dumanoir et de Villeneuve. Ont été nommés : MM. Grisar, Lockroy, Viennet, Labiche et Ferdinand Langlé. La Commission se trouve donc composée, pour l'année 1849-1850, des cinq nouveaux membres élus, et de MM. Batton, Bayard, Brisebarre, Dupeuty, Empis, F. Halévy, Lafitte, Lefranc, Félix Pyat et Scribe. M. Viennet a été élu président; M. Langlé, trésorier. Ont été nommés membres suppléants: MM. Michel Masson, de Planard, Léon Guillard et Théodore Anne.

*** Le rapport de M. Doucet à l'assemblée générale des auteurs et compositeurs dramatiques constate que la commission s'est vivement préoccupée du soin de faire valoir à l'étranger les intérêts de ses commettants. MM. Gustave Vaër et Fetis ont été chargé de défendre leurs droits à Bruxelles.

*** Géraldy est allé dernièrement donner un concert à Tours : l'excellent chanteur y a obtenu un succès non moins brillant qu'à Paris et que partout ailleurs.

*** L'Alboni continue sa tournée départementale; l'un de ces derniers jours elle donnait un concert à Orléans.

*** L'ouvrage depuis si longtemps annoncé, *Traité d'harmonie du pianiste, pour apprendre à préluder et à improviser*, par Frédéric Kalkbrenner, paraîtra le 21 mai.

*** La Société des concerts de bienfaisance va donner un grand concert au profit de salles d'asile destinées à l'enfance. Le concert aura lieu, dimanche 20 mai, à deux heures, salle Sainte-Cécile, 49, Chaussée-d'Antin. Composée de cent cinquante choristes, la Société exécutera, sous la direction de M. Edouard Rodrigues, des chœurs tirés des œuvres de Gluck, Mozart, Cherubini. Les soli seront chantés par Mlle Poinsot, Mlle Hugo, M. Barbot de l'Opéra et M. Battaille de l'Opéra-Comique. Prix du billet : 5 francs.

Chronique départementale.

*** *Bordeaux.*—Barroilhet s'est fait entendre au Cercle philharmonique, pour le dernier grand concert de l'année, en compagnie de Mlle Grimm, de l'Opéra, et de Lagrave, premier ténor du théâtre de cette ville. On ne saurait imaginer l'effet qu'a produit la voix vibrante du célèbre baryton dans le duo de *la Reine de Chypre*, où M. Lagrave a très-bien secondé son redoutable partner. Barroilhet a chanté de plus avec un succès prodigieux *le Muletier de Castille*, qui n'était pas sur le programme.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 8 mai. — La vogue de Jenny Lind est toujours la même. La foule s'est portée à toutes les représentations données par elle. Les ouvrages dans lesquels elle a chanté jusqu'à présent sont la *Sonnambula*, *Lucia*, la *Figlia del Reggimento*, *Roberto il Diavolo*. Du reste, il paraît certain qu'elle doit se marier bientôt et épouser M. Harris, puisqu'elle a présenté à la cour des *Doctors communs* une requête tendante à obtenir dispense de faire celébrer son mariage à l'église et autorisation de se marier à son propre domicile. Il n'est pas moins certain que le mariage ne l'enlèvera pas au théâtre; car M. Harris a été le premier à la prier d'y rester. Ce jeune homme n'est nullement dans les ordres religieux, comme on l'a prétendu; il n'est même pas le parent, comme on l'a dit aussi, de l'évêque de Norwich; c'est le fils du capitaine Harris, frère de feu Henry Harris, qui, avec John et Charles Kemble, entoura d'un si grand éclat la direction du théâtre de Covent-Garden, il y a tantôt trente ans.

*** *Berlin.* — Le concert donné au profit de l'Institut Spontini, dans la salle de l'Opéra, avait attiré peu de monde. Après l'ouverture d'*Olympie*, Mlle Tuczek a chanté la scène : *Ah perfido*, de Beethoven; M. Ries a exécuté un concerto pour violon, par David. Les deux artistes ont été fort applaudis. Mlle Tuczek a eu de nouveau l'occasion de déployer son beau talent dans les chœurs d'*Athalie* par Mendelssohn, où elle a chanté les parties de solo, ainsi que Mmes Brexendorf et Keller.

*** *Bruxelles.* — M. Fétis a donné sa démission de président de la commission nommée par le ministre de la guerre, pour la réorganisation et la surveillance des musiques militaires. Le personnel enseignant du conservatoire de Bruxelles vient de se compléter par l'adjonction de deux nouveaux professeurs. — M. Lemmens, un des élèves les plus distingués de cette école, a été nommé professeur d'orgue, et M. Jaucourt, professeur de basson. — L'ouverture des concerts de la Société philharmonique a été fixée au 15 du mois. — La musique du régiment des gardes a dignement clôturé hier les matinées musicales qui se donnaient tous les dimanches au profit des pauvres pendant la durée de l'exposition des objets d'art.

*** *Maestricht.* — Il y a peu de villes en Europe où le goût de la musique soit plus vif et plus répandu qu'à Maestricht, qui compte au nombre de ses glorieux enfants Batta et Steveniers. — Il en est de plus timides qui sont restés dans leur ville natale. En tête de cette phalange artistique viennent M. A. Keller, violoncelliste de talent, M. Van Halen, pianiste et compositeur et M. L. Polis, violoniste, président de la Société de *Momus*, qu'il dirige avec dévouement. — La Société de *Momus*, avec la chansonnette pour point de départ, a bientôt passé à la romance, aux mélodies de Schubert, et en est arrivée enfin au grand opéra. Son coup d'essai fut l'opéra de Rossini *Guillaume Tell* plus tard elle fit représenter un opéra intitulé : *le Siége de Maestricht;* et l'hiver dernier : *André Hofer*, dont la musique est tirée de tous les grands maîtres, au moyen de soudures habilement faites par M. V. Halen. Une seconde représentation de cet ouvrage aura lieu le 13 mai. La Société de *Momus* consacre le produit de ses concerts à des œuvres de bienfaisance.

*** *Breslau.* — Malgré toutes les vicissitudes et toutes les perturbations qui ont si gravement compromis l'*harmonie* de la vie sociale, les noms chers aux lettres ou aux beaux-arts n'ont rien perdu de leur prestige; c'est ainsi que l'annonce d'un concert par Thalberg a suffi pour faire oublier au public les préoccupations du moment; une société nombreuse s'est réunie dans la salle dite *Aula* pour entendre les fantaisies, les barcarolles, etc., que le célèbre virtuose a exécutées avec tout le talent qu'on lui connaît, au milieu des acclamations les plus enthousiastes. La soirée a été pour Thalberg aussi fructueuse que brillante.— *La Création*, de Haydn, a été exécutée par les artistes de l'Opéra, sous la direction et au bénéfice de M. Seidelmann, maître de chapelle. C'est en 1793 que M. Schnabel, maître de chapelle de la cathédrale, fit entendre pour la première fois cette magnifique composition aux habitants de Breslau. En 1807, elle fut jouée à Vienne au profit de l'auteur; Haydn avait alors 75 ans. Cédant aux émotions que sa propre musique éveillait dans son âme, le vieillard fondit en larmes; à l'endroit où il est dit : « *La lumière fut,* » il s'écria, les bras tendus au ciel : « C'est de là haut, et non de moi, que tout est venu ! »

*** *Vienne* — Au milieu du tumulte et du bruit des armes, M. R. Willmers donne tranquillement ses concerts, que les Viennois viennent tranquillement écouter. Ses réminiscences de *Robert, la Campanella* et *Un jour d'été en Norwége*, sont toujours fort applaudis. M. Pokorny a été appelé à Milan par le maréchal Radetzky pour organiser un théâtre allemand dans cette ville.

*** *Dresde.* — Le maître de concert, M. Schubert, a été nommé directeur de musique en remplacement de M. Roeckel.

*** *Barcelone*, le 6 mai. — Le baryton Bartolini a fait ses débuts au théâtre de Santa-Cruz, dans *Torquato Tasso*. Sa voix est belle quoiqu'un peu faible : il a du goût et du sentiment; les autres rôles principaux sont remplis par le tenor Tamberlick, Rovere et la signora Rovelli. — Au grand théâtre du Lycée, *Beatrice di Tenda* a été chantée dernièrement par Mme Rossi-Caccia; Mme Mas-Porcell, qui débutait dans le rôle d'Agnese, est une Espagnole douée d'une belle voix et qui chante avec feu.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

*** **Méthode Galin-Paris-Chevé.** —*Nouvelles éditions en chiffres.* — M. A. Vialon, artiste graveur dessinateur, connu dans la musique par ses frontispices et par sa coopération au nouvel enseignement de M. Emile Chevé, dont il est l'élève, pour le chant et la composition, vient de traduire et de publier, en musique en chiffres, 200 morceaux choisis dans les œuvres les plus célèbres des *grands maîtres*. — Les volumes intitulés : *Ecole nationale d'harmonie* et *les Femmes compositeurs*, contiennent une centaine de chœurs à 2, 3 et 4 parties, composés à la voix et sans le secours d'aucun instrument, par les élèves de M. Emile Chevé. Ces essais, avec paroles pour la jeunesse, sont publiés gratuitement par M. Vialon et sont en outre exécutés en public, conjointement avec ceux des célébrités musicales de notre époque. — Les 300 morceaux tirés des *opéras nouveaux* et propriété (voir aux annonces) que M. Vialon a encore traduits, et dont il vient de mettre en vente la première livraison, complètent dignement cette nouvelle bibliothèque populaire, qui fixera l'attention des musiciens, non-seulement par son prix minime, mais surtout par les biographies ou notices que renferme chaque morceau, sans cependant en augmenter le prix. — Ces notes, puisées à des sources authentiques (et qui se compléteront à chaque nouveau morceau), seront un jour des matériaux précieux pour l'histoire de la musique au XIXe siècle.

*** M. Knecht, jeune professeur de piano compositeur, déjà très-connu en Alsace, désirerait trouver une place d'organiste dans une ville du midi ou de l'intérieur de la France; il accepterait cette position même avec des appointements assez faibles, persuadé que son talent d'exécution sur le piano et son savoir musical (assez étendu pour qu'il puisse enseigner avec succès les instruments à vent) lui procureraient promptement des leçons en ville qui le mettraient à même d'exister honorablement.

EN VENTE CHEZ :

PRILIPP, boulevart des Italiens, 19,

ET

BRANDUS et Cie, rue Richelieu, 87.

VELLEDA.

GRANDE VALSE POUR LE PIANO

PAR

A. DE GOUVELLO.

Prix : 5 fr.

BRANDUS ET Cie.

Editeurs, nº 87, rue Richelieu.

Publications nouvelles pour piano.

C. V. ALKAN aîné.

Premier recueil d'Impromptus. — Op. 32, nº 1.

Vaghezza, l'Amitié. Fantasietta alla moresca, la Foi... 7f. 50

Deuxième recueil d'Impromptus. — Op. 32, nº 2.

Trois airs à cinq temps et un air à sept temps..... 6

L. BLAHETKA.

Op. 54. Fantaisie sur *les Huguenots*..... 9 »

J. BLUMENTHAL.

Op. 5. Trois Mazurkas..... 6 »

Op. 6. Deux Valses, deux suites, chaque..... 5 »

Pour paraître incessamment :

Chez Brandus et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu,

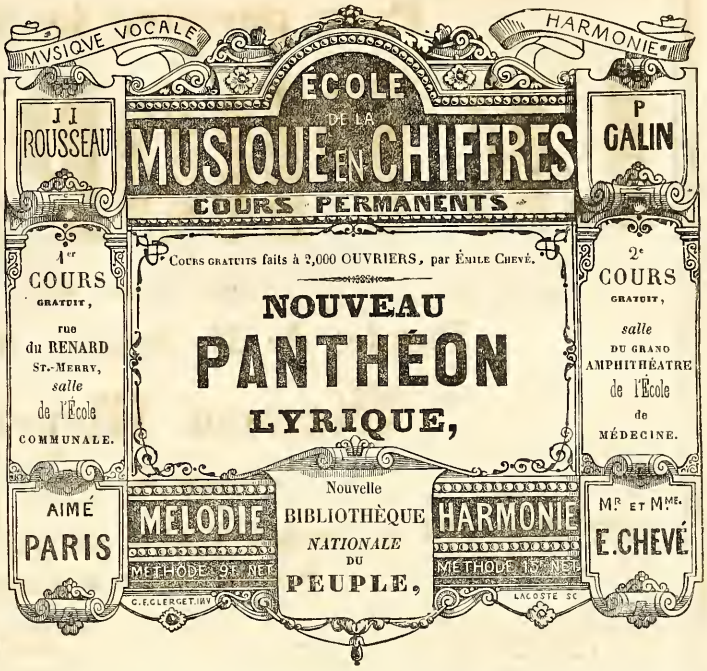
DEUX MORCEAUX NOUVEAUX

DE

E. PRUDENT.

Op. 32. Air et mazurke arabes..... 7 fr. 50 c. Op. 33. Farandole..... 7 fr. 50 c.

Méthode Galin - Paris - Chevé.



avec notices, biographies, PAROLES pour la JEUNESSE, accompag'. *ad libitum*, et traduction en

MUSIQUE en chiffres par **A. VIALON**, *élève d'ÉMILE CHEVÉ.*

Traducteur de la Bibliothèque nationale des œuvres célèbres des Grands-Maîtres, et auteur de chœurs patriotiques, religieux et dramatiques.

Chez l'auteur, **rue de la Bourse**, 1, *et chez* **BRULLÉ**, gde **galerie des Panoramas**, 16, *A PARIS.*

Panthéon dramatique, **OPÉRAS NOUVEAUX,** 300 morceaux célèbres, à 2, 3 et 4 voix égales, avec un choix de paroles convenables. — Chaque morceau est précédé d'une biographie et de notices puisées à des sources antheotiques, pour servir à l'histoire de la musique du XIXe siècle.

La livraison de 16 pages, g. in-8°, se vend **50c.** net, chaque livraison contient 6 ou 8 chœurs.

Lucie de Lamermoor,	Donizetti.	La muette,	Auber.	Robert-le-Diable,	Meyerbeer.
La juive,	Halévy.	Mazaniello,	Carafa.	Le roi d'Yvetot,	Adam.
Zampa,	Hérold.	Piquillo,	Monpou.	Marie Stuart,	Niedermeyer.
Lucrèce Borgia,	Donizetti.	Cagliostro,	Adam.	Scaramouche,	Ricci.
Sarah,	Grisar.	Inès de Castro,	Persiani.	L'âme en peine,	Flotow.
Le puits d'amour,	Balfe.	Signor Pascarello,	Potier.	Ernani,	Verdi.
Mina,	Thomas.	Le concert à la cour,	Auber.	Marie-Thérèse,	N. Louis.
Gastibelza,	Maillart.	Le dilettante,	Halévy.	L'eau merveilleuse,	Grisar.
Les deux nuits,	Boieldieu.	Antigone,	Mendelssohn.	Gibby,	Clapisson.
La vieille,	Fétis.	Marie de Rohan,	Donizetti.	Ne touchez pas à la reine,	Boisselot.
Lambert Simuel,	Monpou.	Le caquet du couvent,	Potier.	Christophe Colomb,	Félic. David.
Alexandre, (inédit)	Le Sueur.	La sournoise, (inédit)	Thys.	Le drapier, (inédit)	Halévy.

(NOTA.) Il paraît deux livraisons par mois. — La première est en vente ; elle contient 8 morceaux, à 3 et 4 voix égales, par A. Adam, Balfe, Donizetti, Grisar, Hérold, Le Sueur, N. Louis et Potier, avec huit biographies et une revue musicale abrégée.

Panthéon **RELIGIEUX**, 65 chœurs célèbres des grands maîtres, 1er volume grand in-8°, broché, net 6 fr. »

Panthéon **DRAMATIQUE**, 40 id. . . . . id. . . . . id. . . . . id. . . . 6 fr. »

Panthéon **PATRIOTIQUE**, 60 id. ou chants héroïques de nos pères id. . . . . id. . . . 6 fr. »

» » Chansons célèbres de Béranger par l'auteur de la Marseillaise, la livraison, 30 c.

Panthéon **MODERNE**, ÉCOLE NATIONALE d'harmonie, 75 chœurs par les élèves d'Émile CHEVÉ, 6 fr. »

» » LES FEMMES COMPOSITEURS, id. par les dames des cours id. net 6 fr. »

Panthéon **CÉLÈBRE**, (Sous presse) 300 chœurs inédits, à 2, 3 et 4 voix égales, ou HOMMAGE des compositeurs modernes à l'ÉCOLE de GALIN, composés par A. Adam, Bazin, Besozzi, Boisselot, Bureau, Castil-Blaze, Collet, Comettant, Félicien David, Dietsch, H. Duvernoy, Elwart, Halévy, Henrion, Th. Labarre, N. Louis, Ovide Laorent, Le Carpentier, Lefébure-Wély, Marini, Marmontel, Meifred, Niedermeyer, Potier, Quidant, Seligmann, Thys, etc. La livraison de 16 pages coûtera 50 c. net.

AVIS. Chacun de ces volumes se vend par livraisons séparées, au prix de 30 c. net la livraison de 4 pages, gr. in-8°, contenant 2, 3 ou 4 chœurs, — et 50 c. net celle de 16 pages gr. in-8°, contenant 6 ou 8 chœurs.

OUVRAGES D'ÉTUDE par M. et Mme EMILE CHEVÉ, en vente à Paris chez les auteurs, 60 rue Saint-André-des-Arts. — Méthode complète de musique vocale, 7 fr. 50 c. net. — Méthode d'harmonie, 15 fr. net. — 300 Duos gradués, 8 fr. net. — Méthode de piano (sous presse). — 2,400 airs populaires, par Aimé Paris, 10 fr. net.

Pour paraître le 20 Mai.

LE PROPHÈTE

Opéra en cinq actes,

Paroles de M. Scribe, Musique de

Giacomo Meyerbeer.

TABLE THÉMATIQUE des Morceaux détachés, arrangés avec accompagnement de Piano

PAR M. ALBERT GARAUDÉ.

1er ACTE.

N° 1. **Chœur pastoral.** « *La brise est muette.* »
2. **Cavatine de Berthe,** chantée par Mme Castellan « *Mon cœur s'élance.* »
2 *bis.* La même, transposée.
3. **L'appel aux armes,** solo et chœur. « *O Liberté, à toi cette victoire!* » (Extrait du prêche des Anabaptistes.)
3 *bis.* Le même, arrangé pour voix d'hommes.
4. **Romance** à deux voix, chantée par Mmes Castellan et Viardot « *Un jour dans les flots de la Meuse.* »

2e ACTE.

5. **Valse.** « *Valsons toujours.* »
6. **Le songe et la Pastorale,** chantés par M. Roger. « *Sous les vastes arceaux.* »
7. **La Pastorale seule,** chantée par M. Roger. « *Il est un plus doux empire.* »
7 *bis.* La même, pour voix seule.
7 *ter.* La même, transposée en *la.*
8. **Arioso de Fidès,** chanté par Mme Viardot. « *Mon fils, sois béni.* »
8 *bis.* Le même, transposé.
9. **Grand Quatuor,** chanté par MM. Roger, Levasseur, Gueymard et Euzet. « *Gémissant sous le joug* »

3e ACTE.

10. **Chœur des Anabaptistes,** « *Du sang.* »
11. **Couplets de Zacharie,** chanté par M. Levasseur. « *Aussi nombreux que les étoites,* » avec chœur.
11 *bis.* Les mêmes, pour voix seule.
11 *ter.* Les mêmes, transposés.
12. **L'arrivée des patineurs,** chœur: « *Voici les fermières.* »
13. **Trio bouffe,** chanté par MM. Bremond, Levasseur et Gueymard, « *Sous votre bannière.* »
14. **Chœur des révoltés.** « *Par toi, Munster.* »
15. **Prière** chantée par M. Roger, avec chœur.
16. **Hymne triomphal,** chanté par Roger. « *Roi des cieux.* »

4e ACTE.

17. **Complainte de la Mendiante,** chantée par Mme Viardot. « *Donnez, donnez pour une pauvre âme.* »
17 *bis.* La même, transposée.
18. **Duo,** chanté par Mmes Castellan et Viardot. « *Pour garder à ton fils.* »
19. **Bonine salvum fac regem** et **Imprécation,** chanté par Mme Viardot. « *Que Dieu sauve le roi prophète!* »
19 *bis.* Le même, pour voix seule.
19 *ter.* id. transposé.
20 **Chœur des enfants** (extrait du finale), « *Le voilà le roi prophète.*
21. **Couplets de Fidès** (extrait du finale), chantés par Mme Viardot. « *Qui je suis!* »
21 *bis.* Les mêmes, transposés.

5e ACTE.

22. **Scène et air,** chanté par Mme Viardot. « *O prêtres de Baal!* »
22 *bis.* **Cavatine,** chantée par Mme Viardot (extrait du grand air) « *O toi qui m'abandonnes!* »
22 *ter.* La même, transposée en *ré.*
22 *quater* **Allégro** (Extrait du grand air), « *Comme un éclair.* »
23. **Grand duo,** chanté par M. Roger et Mme Viardot. « *Mon fils, je n'en ai plus.* »
24. **Trio,** chanté par M. Roger, Mmes Viardot et Castellan, « *Combien ma douleur.* »
24 *bis.* **Nocturne** à trois voix (Extrait du trio), « *Loin de la ville.* »
25. **Couplets bachiques,** chantés par Roger. « *Versez, que tout respire.* »

Quatre airs de ballets, arrangés pour Piano seul et à quatre mains :

N° 1. **Valse.** — N° 2. **Pas de la Redowa.** — N° 3. **Quadrille des Patineurs.** — N° 4. **Galop.**

Marche du sacre, pour Piano seul et à quatre mains.

ARRANGEMENTS POUR TOUS LES INSTRUMENTS.

Le Poëme est en vente. — Prix : 1 franc.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 20. 20 Mai 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bel izard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Thienne et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Rock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

SOMMAIRE. — *Le Prophète* (troisième article). — La partition par **Fétis** père. — *Le Chant des Mineurs; la Pâque de l'Humanité*, de MM. Colin et Allyre Bureau, par **Maurice Bourges**. — Correspondance, Londres. — Feuilleton, poème du *Prophète*. — Nouvelles et annonces.

LE PROPHÈTE,

(Troisième article.)

La partition.

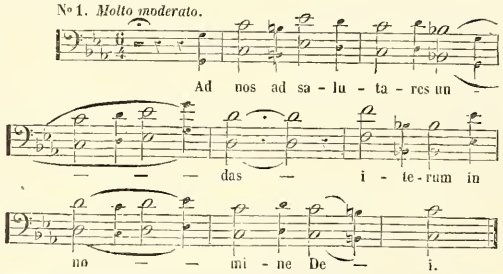
Le premier acte du *Prophète* n'est qu'une exposition en action : le compositeur y a trouvé moins de ressources pour les inspirations mélodiques que dans les actes suivants ; cet acte est d'ailleurs très-court. Le chœur de paysans qui ouvre la scène a de l'entrain et de la gaieté; c'est un de ces morceaux d'avant-scène qui, dans une partition, n'occupent qu'une place de peu d'intérêt.

Il faut le dire, la cavatine de Berthe qui suit ce chœur, bien que gracieuse, n'a pas le charme qui aurait été nécessaire pour racheter l'aridité de l'exposition. La coupe de cet air, disposée par le poëte, n'est pas heureuse. Les divisions des diverses parties n'y sont pas bien indiquées, et le mélange des mesures de vers semble avoir été imaginé à dessein pour contrarier toute espèce de rhythme musical.

La scène de Fidès et de Berthe, qui suit cet air, n'a que du récitatif : un joli et simple duo de deux femmes, exprimant leur tendresse pour le même homme, aurait été là d'un grand secours pour la variété du coloris musical. Je crois savoir qu'il y en avait un dans l'origine, et qu'il a disparu par l'obligation d'abréger la représentation de l'ouvrage.

Quels sont ces hommes noirs aux figures sinistres?

Il y a des tendances populaires dont les nuances tranchées et très-diverses exercent une singulière influence sur le jugement qu'on porte à l'égard des œuvrages dramatiques. En Allemagne, ces hommes noirs, qui remuent les populations par leurs prédications fanatiques, exciteraient peut être un plus vif intérêt qu'en France. Leur entrée au premier acte se fait sur un choral à l'unisson et à l'octave, que je ne me souviens pas d'avoir vu parmi le nombre très-considérable de chants de cette espèce dont j'ai connaissance. Ce choral a quelque chose de rude dans sa forme qui caractérise bien le fanatisme des sectes religieuses au seizième siècle. Le voici :



Répété trois fois dans la scène où les missionnaires viennent pré-

LE PROPHÈTE.

Suite du troisième acte *.

DEUXIÈME CHOUR.

Oui, le ciel fait sur notre tête
Mugir et tomber la tempête!
(Jean paraît en ce moment.)

TOUS.

La mort! la mort au faux prophète!

JEAN, s'adressant aux soldats.

Qui vous a, sans mon ordre, entraînés aux combats?

TOUS, montrant Mathisen.

C'est lui!...

MATHISEN, effrayé, montrant Zacharie.

C'est lui!...

JEAN, à Zacharie, Jonas et Mathisen.

Perfides, que mon bras
(S'adressant aux soldats).
Devrait punir!... Et vous, insensés que vous êtes,
Depuis quand au trépas ai-je voué vos têtes,
Sans y marcher devant vous?

* Voir nos nos 16, 17 18 et 19.

Du Dieu qui dans ses mains tenait les palmes prêtes,
Votre rébellion excita le courroux!
Pour obtenir de lui la victoire... à genoux!
Peuple impie, à genoux!
Et sous son bras vengeur, coupables, courbez-vous!
(Tous se mettent à genoux.)

PRIÈRE avec CHOEUR.

Seigneur, qui vois notre faiblesse,
Dans la cendre mon front s'abaisse,
Car ton appui m'est retiré!
Seigneur, exauce ma prière,
Seigneur, apaise ta colère,
Pardonne à ton peuple égaré!
(On entend dans le lointain un bruit de clairons et de trompettes.)
Ecoutez! écoutez! les clairons font entendre,
Sur les murs de Munster, leurs défis orgueilleux!
Dieu m'inspire... Marchons!... sur vos fronts glorieux
La victoire va descendre!

TOUS.

Oui, c'est l'élu! c'est le fils du Seigneur!

JEAN, à part, avec amour

Berthe sera sauvée!

(Haut, avec exaltation).

Oui, je serai vainqueur!
(Avec un délire religieux et comme inspiré).
Et toi, qui m'apparais, Dieu puissant, Dieu vengeur!...

HYMNE DE TRIOMPHE.

Roi du ciel et des anges,
Je dirai tes louanges
Comme David ton serviteur!
Car Dieu m'a dit : Ceins ton écharpe
Et conduis-les dans le salut.
Réveille-toi, ma harpe!
Réveille-toi, mon luth!
Victoire! c'est Dieu qui m'envoie;
Que sa bannière se déploie,
Que les monts tressaillent de joie
Et disent la gloire des cieux!
La main qui lance le tonnerre
Réduit les remparts en poussière!
L'Eternel est roi sur la terre,
L'Eternel est victorieux!
(Regardant le jour qui commence à paraître au fond de la forêt).
En marche! en marche! et combattez sans crainte,

cher la révolte aux habitants de la Hollande, le même chant est repris en chœur par tout le peuple et par l'orchestre, à l'unisson et à l'octave; puis vient un chœur chaleureux et rempli d'enthousiasme sur ces paroles :

O liberté! c'est la victoire!
Dieu des combats, marche avec nous!

Ici, comme en beaucoup d'endroits, le musicien a été obligé de modifier ce que le poëte lui avait préparé, car dans le livret il y a :

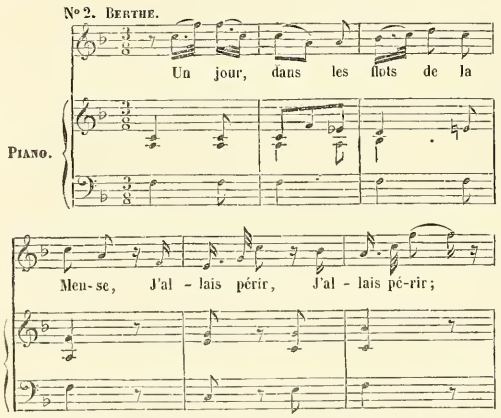
O roi des cieux, à toi cette victoire!
Dieu des combats, marche avec nous!

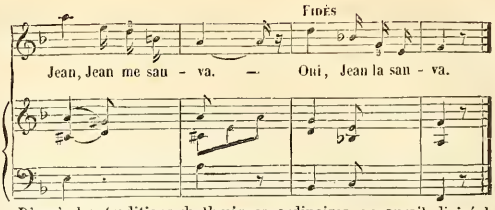
Rien de plus antipathique au rhythme musical que les vers de dix dans les mouvements rapides où la cadence est indispensable. L'inégalité de ce vers est rendue plus évidente et plus désagréable encore par la cadence du vers de huit qui suit : *Dieu des combats, marche avec nous!* Meyerbeer a donc très-bien fait de changer cet affreux vers de dix, et de lui substituer la forme du vers de huit :

O liberté! c'est la victoire!

Dira-t-on que ces mots n'ont pas de sens? Je le veux bien; mais cela est musical, et c'est de cela qu'il s'agit dans un opéra

Peu de compositeurs ont, au même degré que Meyerbeer, le sentiment du rhythme à la fois original et régulier. J'en trouve un exemple digne de remarque dans cette romance à deux voix, dont j'indique l'harmonie de mémoire :





D'après les traditions rhythmiques ordinaires, on aurait divisé le premiers vers ainsi :

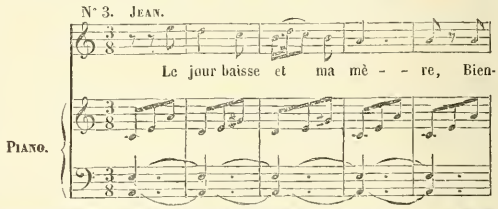
Un | jour dans les | flots de la | Meuse, etc.

Mais l'auteur du *Prophète*, au lieu de commencer au temps levé de la mesure, a trouvé une forme beaucoup plus origiuale en commençant au second temps; ce qui donne un caractère inusité, piquant, à toute cette première partie de la phrase musicale. Mais par cette disposition, le second vers : *J'allais périr... Jean me sauva*, n'aurait produit qu'une phrase de deux mesures, mal cadencée avec la phrase de quatre du premier. Meyerbeer, par la répétition de deux rhythmes nouveaux, a donné à toute la phrase sa carrure complète, tout en conservant une allure libre à ces rhythmes originaux. Dans l'effet général d'une grande œuvre musicale, le public ne remarque pas ces résultats d'un art très-soigneux des détails, mais le connaisseur en tient compte à l'artiste.

Le second acte du *Prophète* offrait au compositeur des situations plus favorables à ses inspirations que le premier; le talent de Meyerbeer ne lui a pas fait défaut dans ces occasions. Cet acte commence par une valse brillante motivée par ces paroles des paysans rassemblés dans l'auberge de Jean de Leyde :

Valsons, valsons toujours.

Au milieu de ce morceau, il y a une phrase charmante où Jean exprime son amour pour sa fiancée. L'accent, la modulation, l'harmonie donnent à cette phrase un charme singulier que rend plus pénétrant encore la voix sympathique de Roger. Voici cette phrase :



Car Dieu nous suit de ses regards!
En marche! en marche!... et devant l'arche sainte,
Munster, tomberont tes remparts!
(L'armée des anabaptistes se range en bataille et commence par défiler.)
Guerriers, que la trompette
Annonce leur défaite;
Que le clairon répète
Notre chant
Triomphant!

CHOEUR.

Victoire! c'est Dieu qui l'envoie!
Que sa bannière se déploie,
Que les monts tressaillent de joie
Et disent la gloire des cieux!
La main qui lance le tonnerre
Réduit les remparts en poussière!
L'Eternel est roi de la terre,
L'Eternel est victorieux!
(Dans ce moment, le brouillard qui couvrait l'étang et la forêt se dissipe; le soleil brille et laisse apercevoir dans le lointain, au-delà de l'étang glacé, la ville et les remparts de Munster, que Jean leur montre de la main. L'armée pousse des cris de joie, et incline devant lui ses bannières. La toile tombe.)

ACTE QUATRIÈME.

Une place publique de la ville de Munster. A droite, la porte de l'hôtel-de-ville de Munster; plusieurs marches y conduisent. Plusieurs rues aboutissent à la place publique. Au lever du rideau, plusieurs bourgeois, portant des sacs d'argent ou des vases précieux, montent les marches de l'hôtel de ville; d'autres descendent les mains vides. Plusieurs arrivent par les différentes rues, s'avancent au bord du théâtre et forment des groupes. Ils regardent autour d'eux avec inquiétude et se parlent à voix basse.

SCÈNE I.

CHOEUR.

Courbons notre tête!
Craignons le trépas!
Voyant vers le fond une patrouille de soldats anabaptistes et criant à haute voix :
Vive le Prophète!
Vivent ses soldat!
A demi-voix sur le devant du théâtre.
A bas le Prophète!
A bas ses soldats!

PLUSIEURS BOURGEOIS.

Ils ont d'assaut pris notre ville,
Nos murailles tiennent encor!
Et chacun doit, bourgeois docile,
Donner son argent et son or,
Sinon la mort!

TOUS, avec terreur, à voix basse,
Sinon la mort!

UN BOURGEOIS, à un de ses voisins,
Voisin, quelle nouvelle?

L'AUTRE BOURGEOIS.

Elles sont des plus tristes!
Le Prophète ou Satan qui vient pour nous damner,
Dans nos murs va, dit-on, se faire couronner
Comme roi des anabaptistes!

PREMIER BOURGEOIS.

En es-tu sûr?

DEUXIÈME BOURGEOIS.

Chacun le dit ici!

PREMIER BOURGEOIS.

Et quand donc?

DEUXIÈME BOURGEOIS.

Aujourd'hui!

ENSEMBLE, à voix basse.

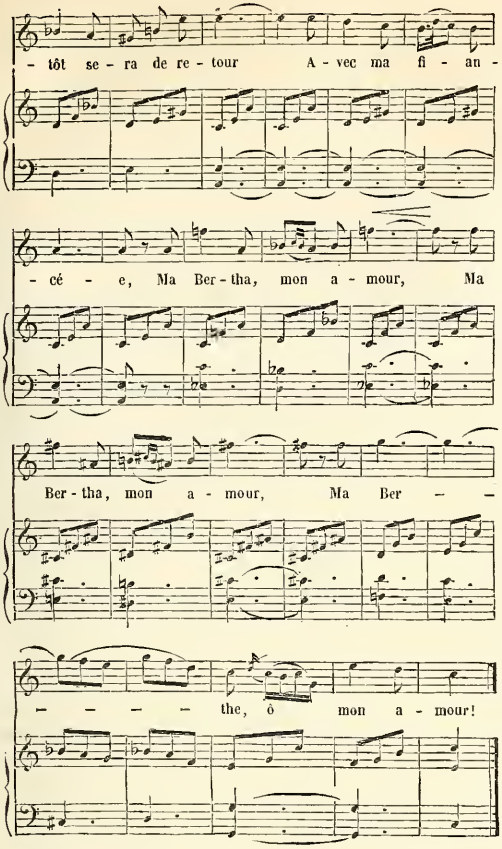
Courbons notre tête,
Craignons le trépas!
Voyant les soldats qui redescendent du palais et crian à haute voix :
Vive le Prophète!
Vivent ses soldats!
A voix basse.
A bas le Prophète!
A bas ses soldats!

SCÈNE II.

Pendant ce dernier chœur, une mendiante est entrée et s'est assise sur une borne au fond du théâtre. Les bourgeois prêts à quitter la place publique s'approchent d'elle.

PREMIER BOURGEOIS.

Assise sur cette humble pierre,
Femme, que fais-tu là? Redoute leur colère!
Va-t'en!



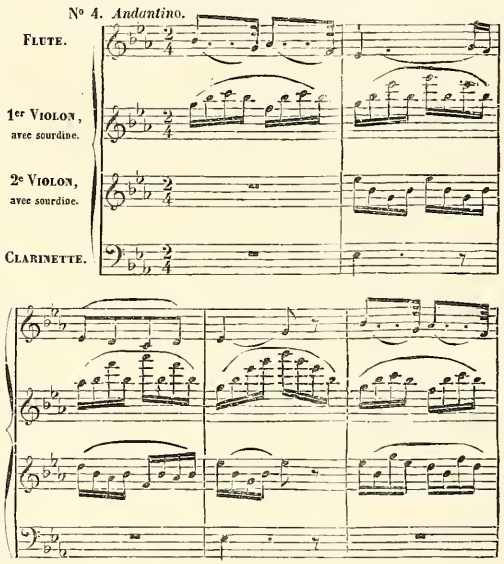
L'intérêt principal de cet acte est dans le récit du rêve de Jean, dont la réalisation est le sujet de l'ouvrage. Dans ce récit se trouve une heureuse conception dont j'ai déjà parlé, et qui appartient tout entière à l'auteur de la musique. A ces mots que prononce Jean dans une sorte d'extase :

J'étais debout!... le peuple à mes pieds prosterné,
Et du bandeau royal mon front était orné!

l'orchestre fait entendre, dans une combinaison d'instruments douce et aérienne, le chant que disent, au quatrième acte, les enfants de chœur, pendant le sacre de ce même Jean, dans la cathédrale de Munster :

Le voilà le roi prophète!
Etc...

Ce chant, joué par la flûte dans son octave basse, et accompagné par les violons avec sourdines dans la région élevée de leurs sons, et auquel la clarinette sert de basse dans ses sons graves, produit un effet mystérieux dont on pourra se faire une idée en jetant les yeux sur cette partition abrégée :



FIDÈS, sortant la tête de son capuchon.
Pourquoi?... quels biens pourraient m'être ravis?
Qu'a-t-on à perdre alors qu'on a perdu son fils?

ROMANCE.

1er COUPLET.

Donnez pour une pauvre âme,
Ouvrez-lui le paradis!
Donnez à la pauvre femme
Qui prie, hélas! pour son fils!
Au sein de votre richesse,
Donnez, seigneur opulent!
Donnez pour dire une messe,
Hélas! à mon pauvre enfant!

2e COUPLET.

J'ai faim, j'ai bien froid...! mais n'importe...
La tombe est plus froide encor!...
Et moi, bientôt glacée et morte...
Qui donc priera pour mon sort?
Donnez, donnez pour son âme!
Ouvrez-lui le paradis!
Donnez à la pauvre femme,
Qui pleure, hélas! sur son fils!

PREMIER BOURGEOIS, montrant l'hôtel-de-ville.
C'est l'heure, on nous attend, et si nous différons,
Il y va de nos jours!
Donnant, ainsi que plusieurs bourgeois, quelques pièces de monnaie à Fidès.
Tiens! tiens!

FIDÈS.
Merci!
La cloche sonne de nouveau.

TOUS LES BOURGEOIS.
Courons!!!

SCÈNE III.

FIDÈS, un jeune pèlerin qui sort de la rue à droite et marche avec peine.

FIDÈS.
Un pauvre pèlerin... La fatigue, mon frère,
Semble vous accabler?

LE PÈLERIN.
Dieu! quelle est cette voix?

FIDÈS.
Berthe!... Berthe!... ces traits!

BERTHE.
Fidès!... ma bonne mère!

FIDÈS.
Sous ces habits... c'est toi que je revois!
Elles se jettent dans les bras l'une de l'autre, s'embrassent et semblent s'interroger sur la ritournelle du duo suivant.

DUO.

BERTHE.
Pour garder à ton fils le serment qui m'engage,
Vainement j'ai cherché le trépas dans les flots!
Un pêcheur m'a portée expirante au rivage,
Où des soins généreux m'ont cachée aux bourreaux!
Et plus tard j'ai couru, j'ai revu ta chaumière!...
Où sont-ils?... où sont-ils? Disparus pour jamais!
Vers Munster j'ai tourné mon espoir! Là naguère
Mon aïeul, vieux soldat, fut gardien du palais!
Seule, à pied... j'ai bravé les dangers, la misère!
Cet humble habit l'éloignait de mes pas!
Et j'accours!... je te vois! mon amie et ma mère!
Guide-moi vers ton fils!... conduis-moi dans ses bras!

FIDÈS, à part.
Pauvre fille!... comment faire
Pour t'apprendre ma misère,
Pour te dire qu'une mère
D'un fils pleure le trépas!

BERTHE, avec joie et vivacité.
Près de ton fils, conduis-moi, bonne mère;
Vieos, hâtons-nous...! O bonheur! ô transport!

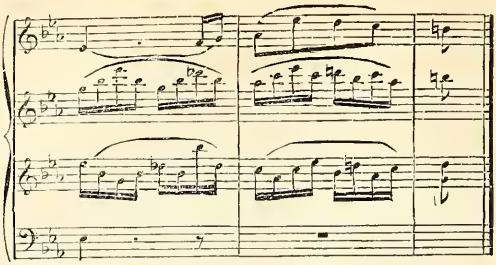
FIDÈS, de même.
Mon fils!...

BERTHE, voyant son trouble.
En quels lieux est-il donc?

FIDÈS, sanglottant.
Il est mort!

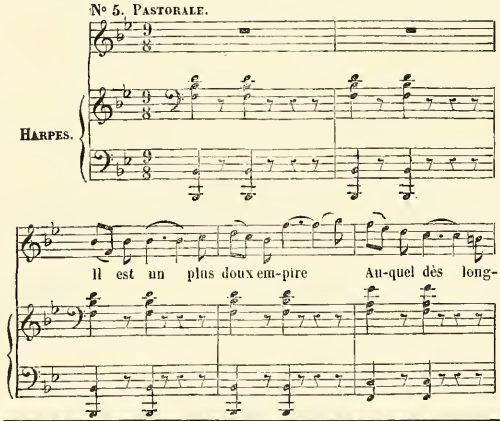
BERTHE, poussant un cri.
Mort!... mort!...
Moment de silence et de consternation.
Dernier espoir, lueur dernière,
Qui pour jamais ont disparu!
Que faire encore sur cette terre?
Mon bien-aimé, je t'ai perdu!

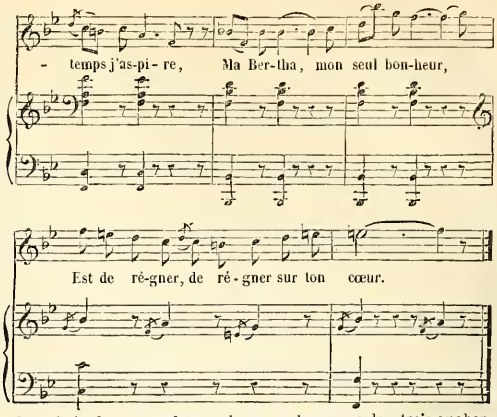
FIDÈS.
Un matin, je trouvai dans mon humble logis,
Des habits teints de sang... c'étaient ceux de mon fils.



Interrompu, comme on voit, par une cadence rompue, et laissé inachevé pour compléter ce qu'il y a de mystérieux dans la situation, ce chant est repris ensuite par les missionnaires avec de nouvelles combinaisons de cors, bassons, violons, altos et violoncelles. On le verra reparaître dans le quatrième acte sous différentes formes, et avec des développements qui en font quelque chose de solennel et de colossal.

Dans la jolie pastorale qui s'enchaîne d'une manière charmante avec ce morceau, on trouve encore un de ces rhythmes originaux qui sont un des signes caractéristiques du talent de Meyerbeer. Dans les premières phrases de cet air, que je donne ici, on verra quel caractère de langueur amoureuse y est répandu





Le refrain de ces couplets, pris en quatuor avec les trois anabaptistes, termine la scène, dont la beauté est complète.

A la scène suivante, il y a un effet absolument neuf dans les rhythmes croisés de deux bassons imitant des pas précipités et le galop des chevaux, sur un temps de marche *moderato* exécuté par les clarinettes, cors, violons, alto et basses. Cet effet est destiné à indiquer la fuite précipitée de Berthe, et la course des soldats qui sont à sa poursuite; il produit une véritable illusion.

Cette scène, qui, dans le système de l'opéra italien, aurait été une des plus importantes de l'ouvrage, et que le compositeur aurait développée à tout prix, pour donner de l'importance au rôle de la *prima donna,* a été sacrifiée ici aux exigences de la scène française, et en quelque sorte étranglée. La situation n'a été qu'indiquée par le poëte, q oiqu'elle soit une de plus dramatiques qui puissent être mises au théâtre. Quoi de plus cruel, en effet, pour un homme que d'avoir à choisir ou de voir périr sa mère, ou de livrer sa maîtresse aux outrages d'un barbare? Cependant, la scène est ici très-courte; les sentiments dont tous les personnages doivent être agités, on les devine plutôt qu'on ne les voit se produire. Aucun morceau régulier n'y est coupé pour la musique; quatre vers seulement, dits par Berthe au moment où elle va se cacher dans l'endroit indiqué par Jean, semblent avoir été préparés pour une phrase musicale. Là encore le musicien a été obligé de refaire l'ouvrage du poëte pour avoir la mesure nécessaire au rhythme de la phrase. M. Scribe avait écrit un vers de six, suivi de trois vers de sept dans ce couplet :

Une voix s'écria : Le ciel voulait sa tête,
Tu ne le verras plus! c'est l'arrêt du prophète!

BERTHE.

Qui? lui! ce monstre, ce tyran!
Imposteur qui remplit l'Allemagne de sang...
Et partout, devant lui, soulève la tempête!...

FIDÈS, avec désespoir.

Il a tué mon fils!...

BERTHE.

Punissons leurs forfaits!

FIDÈS.

Hélas! tu ne peux rien, pauvre fille!

BERTHE.

Peut-être!
Si je puis seulement entrer dans son palais...

FIDÈS.

Eh! que veux-tu?

BERTHE.

Frapper le traître!

BERTHE, avec exaltation.

Dieu me guidera!
Dieu m'inspirera!
Sa voix immortelle
M'anime et m'appelle!
Ma seule espérance
Est dans la vengeance...,
Jean... réveille-toi!
Viens!... marche avec moi!

BERTHE.

Pour ce cruel, point de clémence.

FIDÈS.

Prions même pour le méchant!

BERTHE.

Je ne lui dois que la vengeance!

FIDÈS.

Me rendra-t-elle mon enfant?

BERTHE.

C'est sauver l'Allemagne entière,
Que du tyran la délivrer!

FIDÈS.

Peut-être a-t-il aussi sa mère,
Qui, comme moi, va le pleurer!

BERTHE.

Non, non, j'en ai fait le serment!
Jean! tu seras vengé!

FIDÈS.

Comment?

BERTHE.

Adieu donc!

FIDÈS.

Reste encor!

BERTHE.

Dieu me guide!

FIDÈS.

A la mort!

BERTHE.

J'y compte! Dieu me guidera!
Dieu m'inspirera!
Sa voix immortelle
M'invite et m'appelle!
Ma seule espérance
Est dans la vengeance!...
Jean! réveille-toi!
Viens!... marche avec moi!

Berthe se précipite vers une des rues à gauche qui conduit au palais. Fidès, qui ne peut courir aussi vite, la suit de loin en étendant ses bras vers elle.

Le théâtre change et représente la cathédrale de Munster.

Une partie du cortége est censée déjà entrée; l'autre moitié continue à défiler; au fond de l'église, des trabans de la garde du Prophète forment la haie. Marche des grands électeurs portant, l'un la couronne, l'autre le sceptre, l'autre la main de justice, celui-ci le sceau de l'Etat, et d'autres les ornements impériaux. Jean paraît après eux, la tête nue et vêtu en blanc. Il traverse la nef principale et se rend dans le chœur au maître-autel qui est dans le fond à droite et qu'on ne voit pas. Le peuple, qui est sur le devant du théâtre, veut se précipiter sur ses pas. Il est repoussé par les trabans dans les chapelles latérales. Tous disparaissent. Fidès, qui vient d'entrer, est seule à gauche, à genoux, sur le devant du théâtre, ne s'occupant pas de ce qui se passe autour d'elle, et plongée dans la rêverie et la prière. Tout à coup, on entend un grand bruit d'orgues, de clairons et de trompettes. C'est le moment du couronnement.

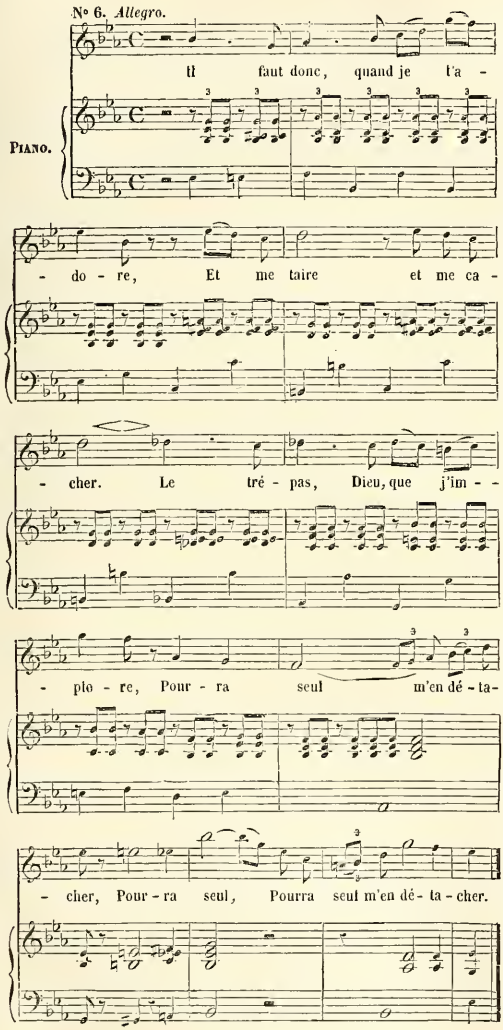
(La suite au numéro prochain.)

D'effroi je tremble encore !
Au trépas viens m'arracher,
Dieu puissant, toi que j'implore !
A leurs yeux viens me cacher.

Meyerbeer a transformé ces vers anti-rhythmiques en ceux-ci, qui ont du moins la régularité pour eux :

Il faut donc, quand je t'adore,
Et me taire et me cacher !
Le trépas, Dieu que j'implore,
Pourra seul m'en détacher.

Ainsi refaits, ces vers ont inspiré au compositeur une belle et noble phrase, ou plutôt une période complète, qui a le double mérite de la nouveauté de la forme et de la force d'expression. La voici :



En ramenant cette phrase au moment où le chef des soldats menace les jours de Fidès, Meyerbeer a formé une sorte de morceau d'ensemble indispensable à l'effet de la scène, et dont il n'y avait pas la plus légère indication dans le livret. Quel dommage que sa hardiesse n'ait pas été poussée plus loin, et qu'il n'ait pas taillé en grand dans cette situation pour y faire aussi grande que possible la part de la musique ! Il aurait fallu pour cela qu'un quatuor avec chœur, puisé dans la situation, fût devenu le finale du second acte : là, les ressources du compositeur étaient immenses, parce qu'elles auraient été puisées dans les sentiments qui remueront toujours le cœur des spectateurs. Jean, Berthe, Fidès, le chef des soldats, tout le monde eût été là dans une situation vraie, qui pouvait se prolonger au moyen de quelques arrangements, par exemple, de paysans qui se seraient joints à Jean pour défendre sa fiancée. Le sacrifice imposé au héros de la pièce ne se serait accompli qu'à la fin du morceau, lorsque les jours de sa mère auraient été menacés sérieusement. Berthe enlevée par les soldats, Fidès évanouie, et Jean entraîné par les anabaptistes, survenus en ce moment, et lui promettant la vengeance, auraient terminé la scène par un tableau.

Il est vrai que, par cette disposition, deux scènes auxquelles les auteurs ont dû attacher de l'importance, auraient disparu ; l'une est celle où Fidès bénit son fils, qui a sacrifié l'objet de son amour à son devoir envers sa mère, et dans laquelle l'expression dramatique est portée très-haut par le compositeur ; l'autre est la dernière entre les anabaptistes et Jean de Leyde. Dans celle-là se trouve un très-beau quatuor, qui aurait été perdu ; mais, quelque grand que soit le mérite de ce morceau, Meyerbeer n'a pu lui donner ce qui ne se peut trouver que dans l'expression des passions et des sentiments. L'originalité des rhythmes, la nouveauté des idées, les détails de l'instrumentation, rien ne manque à cet excellent morceau, si ce n'est l'intérêt qui ne peut s'attacher à trois fourbes fanatiques ni à un homme plus occupé de sa vengeance que de sa douleur. En terminant le second acte sur une situation intéressante et chaleureuse, on aurait eu l'avantage de laisser le public livré à une émotion qui aurait exercé la plus heureuse influence sur toute la représentation.

Dans un quatrième et dernier article, j'analyserai les trois derniers actes du *Prophète*, où Meyerbeer a placé les plus grandes beautés de sa partition.

FETIS père.

LE CHANT DES MINEURS. — LA PAQUE DE L'HUMANITÉ,

CHOEURS SANS ACCOMPAGNEMENT,

Paroles de M. A. COLIN. — *Musique de M.* ALLYRE BUREAU.

Entre autres usages consacrés, dit-on, en Chine par une pratique immémoriale et que l'admiration des philosophes du dernier siècle a démesurément célébrés, on a cité la coutume d'accompagner de chants spéciaux l'exécution de certains travaux matériels accomplis en commun. Chaque profession, chaque métier y a sa mélodie propre, revêtue d'un rhythme caractéristique analogue aux divers mouvements physiques que nécessite la périodicité du labeur. Sans parler de l'influence morale et consolatrice de la musique, il est hors de doute qu'en régularisant l'action de tant de bras et en leur imprimant par la puissance du rhythme une parfaite simultanéité, ces chants facilitent singulièrement l'accomplissement du travail général et rendent moins pénibles pour le corps les efforts les plus rudes. Inutile de courir jusqu'au fond du céleste Empire pour en avoir la preuve. Il n'y a qu'à rappeler l'exemple des marins de nos ports et de toute l'Europe, qui ne manquent jamais en faisant la manœuvre d'entonner à l'unisson, ou même avec de certains effets d'harmonie, des chants invariablement affectés à chaque phase de leur travail.

A ne considérer que ce but d'évidente utilité qui tend à distraire l'homme de peine au milieu de ses fatigues et à alléger le fardeau de sa besogne, *le Chant des mineurs*, publié par MM. Colin et Bureau, serait digne de tout l'intérêt de la critique. Mais ce ne sont pas seulement les sympathies fraternelles et vraiment évangéliques en faveur de l'ouvrier vivant sous terre que nous avons à louer ici. L'œuvre a par elle-même assez de mérite, comme composition musicale, pour justifier une approbation qui entre spécialement dans nos attributions. La mélodie de ce chœur est claire, facile, rhythmée avec franchise et

rondeur. L'harmonie, simple, naturelle, réalisée sans recherche hors de saison, toujours avec pureté, est très-accessible, dans ses trois parties, aux oreilles comme aux voix encore novices. *Le Chant des mineurs* réunit donc, à notre avis, toutes les conditions requises pour être adopté, non-seulement par la population souterraine et californienne, à laquelle il semblerait tout d'abord réservé, mais encore par toutes les corporations populaires qui consacrent leurs moments de loisir au délassement du chant en chœur. Il serait à souhaiter que le prolétaire eût aussi à sa disposition un répertoire complet, dont la poésie et la musique fussent réellement à sa portée.

On a dit beaucoup et souvent que la musique est un excellent agent de moralisation; rien de plus juste en principe, rien de plus mal appliqué dans la pratique. Ce charme de la musique est trop fréquemment le passeport des paroles les moins propres à épurer le cœur et l'esprit de l'homme du peuple. On ne saurait donc encourager assez énergiquement l'écrivain et l'artiste qui consacrent leur talent à produire des œuvres éminemment saines, morales avec attrait, susceptibles de développer les meilleures inspirations de la concorde et de la fraternité à la faveur d'une poésie lucide, suffisamment imagée, avant tout morale sans sécheresse ni pédantisme philosophique, et d'une musique aisée, pittoresque, intéressante, au niveau de l'intelligence musicale des masses. Voilà les qualités que nous nous plaisons à reconnaître dans le *Chant des mineurs* aussi bien que dans la *Pâque de l'humanité*, de MM. Colin et Bureau. Néanmoins, tout en exhortant fortement les deux auteurs à fouiller plus avant encore la mine nouvelle, nous invitons le poëte à se retenir sur une pente trop facile à descendre. Nous ne voyons pas bien l'utilité, et nous apercevons tout au contraire le sérieux danger qu'il y a pour le prolétaire à lui tant redire, en vers comme en prose, qu'il souffre, qu'il est déshérité du bonheur, qu'il produit tout et qu'il n'a rien. Quand on ne peut soulager immédiatement et efficacement un malheureux, est-ce un moyen bien sûr de le consoler que de lui répéter qu'il est malheureux? Il est permis d'en douter. Aussi croyons-nous qu'à la suite d'une pièce très-estimable, l'écrivain aurait pu se dispenser de mettre dans la bouche des prolétaires ce quatrain aussi peu conciliateur que peu véridique en général :

Nos bras produisent la richesse
Et nos enfants n'ont pas de pain;
Cette liberté qu'on nous laisse
Nous réduit à mourir de faim.

Du reste, si dans la *Pâque de l'humanité* la part de l'éloge destinée au poëte doit être amoindrie, celle du compositeur reste entière et inattaquée. M. A. Bureau a écrit là un morceau de musique véritablement bon. La première période, qui a pour titre le *Chant de la tombe*, se distingue par une déclamation expressive des coryphées, à laquelle se mêlent les sanglots chromatiques d'un chœur de voix d'hommes. L'explosion en majeur est d'un excellent effet musical; puis vient le chant des esclaves, des serfs et des prolétaires. Répétée sur trois couplets différents, et accompagnée à demi-voix par une harmonie corbythmique, la mélodie est touchante, élégiaque, bien rattachée au refrain, qui se reproduit avec l'intervention des voix d'enfants. Cette composition honore le talent déjà bien connu de M. Bureau. On le voit, le critique prêche d'exemple; il ne se borne pas à la formule si commode : Faites comme je dis; il peut dire aussi : Faites comme je fais.

MAURICE BOURGES.

CORRESPONDANCE.

REVUE MUSICALE DE LONDRES.

Ce 16 mai.

Heureux pays que celui qui, au milieu des agitations terribles du continent, a pu conserver de l'intérêt pour les arts et pour les plaisirs qui semblaient le privilége exclusif des Parisiens! Hélas! les artistes s'en vont l'un après l'autre de ce Paris si cher à ceux qui ont eu le bonheur de l'habiter; ils viennent à Londres, l'unique ville où l'on vive tranquille, et où les seules émotions sont celles que font éprouver les talents que la saison réunit ici. L'art français fait en grande partie les frais de cette année. La troupe de M. Mitchell continue ses succès avec les délicieuses partitions d'Auber et d'Hérold. *Le Pré aux Clercs*, *Fra-Diavolo*, *le Domino Noir*, etc., attirent constamment la foule.

Le théâtre italien de Covent-Garden a donné *Robert-le-Diable* sans aucune coupure, et prépare *les Huguenots* et *le Prophète*.

La représentation de *Robert*, pour laquelle la direction a fait de grands frais, a eu lieu samedi soir. L'admirable orchestre, les chœurs nombreux, si remarquables par leur énergie et leur bel ensemble, la mise en scène la plus splendide et l'habile distribution des principaux rôles ont donné à cette représentation une grande importance et un intérêt tout particulier. Mme Dorus-Gras (*Alice*), Salvi (*Robert*) et Marini (*Bertram*) ont obtenu le plus grand succès. Il est inutile d'entrer dans l'analyse du talent de Mme Dorus. Le d'Alice, qu'elle a créé, a toujours été son rôle par excellence; le public de Londres l'a applaudie comme le faisait autrefois celui de Paris. Salvi, dont la voix est plus suave que puissante, a chanté en artiste accompli, et Marini, la basse-taille la plus sonore et la plus flexible que j'aie entendue jamais, a été magnifique dans le rôle de Bertram.

La reine assistait à cette représentation qui a dignement inauguré la série des grands ouvrages que la direction promet au public; et la direction tiendra ses promesses car M. Beale est rentré au poste si difficile de directeur. Son savoir et son caractère sont un sûr garant du succès.

Je regrette de ne pouvoir donner de grands détails sur la dernière soirée de Jenny Lind, qui a décidément quitté la scène de sa gloire. Elle a fait ses adieux dans le rôle d'Alice de *Robert-le-Diable*, par lequel elle avait débuté à Londres. Impossible de se procurer un billet, à moins de payer un prix fou.

Un de mes amis, qui assistait à cette belle soirée, m'a dit que Jenny Lind a supérieurement chanté et joué le rôle qui m'a toujours paru l'un de ses meilleurs. Je l'y ai vue lors de ses débuts, il y a deux ans. Sa voix, sa personne, son talent d'actrice, se prêtent à merveille au caractère d'Alice et à la musique de Meyerbeer. Le public l'a rappelée trois fois, et son émotion était si grande, qu'elle a fini par verser des larmes; mais c'étaient des larmes de bonheur, car des personnes bien informées assurent qu'elle n'aime pas le théâtre; qu'elle a beaucoup souffert toutes les fois qu'elle y a chanté, et qu'elle se croit plutôt destinée aux oratorios, dans lesquels on l'entendra après son mariage.

C'est maintenant le tour d'Alboni; c'est à elle à remplir la caisse du théâtre de Sa Majesté. En effet, personne mieux qu'elle n'est propre à exaucer ce vœu de la direction.

Aux trois théâtres lyriques vient se joindre une troupe allemande; elle a commencé par *Une nuit à Grenade*, opéra de Kreutzer. Ce choix était fâcheux : la musique de M. Kreutzer n'est ni dramatique ni mélodieuse. A part une romance et quelques chœurs qui ont été chantés avec une verve et une précision tout-à-fait remarquables, il n'y a rien qui puisse captiver l'auditeur : aussi, cette première soirée a-t-elle eu peu de succès. Mais l'entrepreneur a pris sa revanche avec *le Freischütz*. Ce chef-d'œuvre avait attiré tous les amateurs; la salle était pleine et le succès a été très-grand. Nous entendrons successivement *Fidelio*, *Faust* et *Iphigénie*. Ce seront de belles soirées.

Quant aux concerts, il y en a deux et trois par jour, tantôt à Exeter-Hall, par les entrepreneurs des concerts du mercredi; tantôt par le fameux Strauss, qui joue des danses autrichiennes, tandis que les Autrichiens en exécutent d'autres en Hongrie. J'ai trouvé les dernières compositions de Strauss moins gaies, moins amusantes que les précédentes, et cela n'est pas étonnant, car elles ont probablement été créées au milieu des coups de fusil et de canon, ce qui ne peut guère inspirer des mélodies dansantes. — Jullien prépare six concerts-monstres avec 400 exécutants. — Dreyschock vient d'arriver et jouera très-prochainement aux concerts du Théâtre-Italien de Covent-Garden. Son exécution est encore plus étonnante que lorsque je l'ai entendu à Paris. Il sait maintenant joindre une grâce charmante à son jeu si puissant. Cet heureux ensemble doit lui assurer un grand succès.

H. PANOFKA.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, la onzième représentation du *Prophète*.

*** Les représentations du *Prophète* ont triomphalement recommencé lundi dernier. La recette s'est élevée à la somme de 10,105 fr., ce qui prouve, comme nous le disions il y a huit jours, que des retards passagers ne font que stimuler l'empressement du public. Mercredi encore, la salle était comble et brillante de toilettes. La voix de Roger ne se ressentait nullement des atteintes du rhume : il a chanté avec autant de verve que de talent. Mme Viardot a, comme toujours, électrisé la salle, et Mme Castellan a eu sa juste part de bravos. Tous les autres artistes, l'orchestre et les chœurs font chaque jour des progrès dans leurs emplois respectifs. C'est le résultat naturel du succès et de la confiance qu'il ne manque jamais d'inspirer.

*** Si *le Prophète* n'a pas été donné vendredi, cela tient à une cause non pas accidentelle, mais prévue et tout à fait étrangère à celle qui, l'autre semaine en avait empêché la représentation.

*** Au lieu du *Prophète*, on a donné *Robert-le-Diable* pour la rentrée de Mme Lagrange dans le rôle d'Isabelle et le début de Mme Castellan dans celui d'Alice. Mme Lagrange, à la fin sortie d'une situation non moins embarrassante qu'intéressante, avait retrouvé ses moyens, et a pu déployer librement son beau talent de cantatrice. Sa voix manque toujours un peu de ce timbre

et de cet accent nécessaires chez nous pour exciter la sympathie. Mme Castellan, au contraire, a montré qu'elle possédait toutes les qualités que réclame le charmant rôle d'Alice. Dès le premier acte, dans l'air *Va, dit-elle, va, mon enfant*, elle a enlevé son auditoire, qui l'a applaudie à quatre reprises. Elle a également réussi dans le reste. Au cinquième acte, nous ne lui voudrions qu'un peu moins d'énergie virile, et un peu plus de cette grâce virginale qui ne doit jamais abandonner la fiancée de Raimbaud. Poultier, remis des fatigues du voyage, a bien rempli le rôle du héros normand. Dans celui de Bertram, Levasseur s'est montré le Bertram d'autrefois, toujours aussi dramatique de figure, de voix et d'action.

*** Voici une politesse à coup sûr fort inattendue des auteurs du *Prophète*, MM. Scribe et Meyerbeer. Les habitants de Dordrecht leur ont écrit une lettre de remerciement pour avoir donné un rôle à leur ville dans le bel ouvrage composé par eux, et l'avoir ainsi rappelée à l'Europe par une espèce d'*illustration* poétique et musicale.

*** Le théâtre du Vaudeville a donné cette semaine une prétendue *grande folie lyrique* en 4 actes et 12 tableaux, à l'occasion du *Prophète*, et sous le titre de l'*Ane à Baptiste*. La meilleure plaisanterie est sur l'affiche, qui porte en toutes lettres : *On joue la parodie de cet ouvrage sur le grand théâtre de la Nation.*

*** Duprez va, dit-on, commencer une tournée départementale avec un certain nombre de jeunes artistes de son choix.

*** Barroilhet vient de chanter *Charles VI* à Nancy, avec son succès ordinaire.

*** Mario est venu de Londres tout exprès pour assister à une représentation du *Prophète*, dont il doit jouer le rôle principal au théâtre italien de Covent-Garden. Costa, le chef d'orchestre, est attendu prochainement.

*** Les débuts de Mlle Caroline Prévost ont eu lieu dans *les Diamants de la Couronne*. On savait d'avance que la débutante était jeune, jolie, blonde de cheveux, rose de teint. Au premier aspect, nous avons cru que la charmante Jenny Colon nous était rendue. Mlle Caroline Prévost n'est pas tout à fait aussi bien partagée que sa devancière sous le rapport de la voix, mais elle chante en bonne musicienne; elle joue avec grâce, avec aplomb; elle a seulement besoin d'acquérir un peu d'entrain et de finesse. C'est, à tout prendre, une bonne conquête pour le théâtre.

*** Mlle Lavoye a chanté pour la dernière fois cette semaine à l'Opéra-Comique. Nous regrettons que cette artiste, dont nous estimons beaucoup le talent, ait persisté dans la résolution de quitter un théâtre où elle était si bien placée.

*** Henri, lui aussi, vient de quitter l'Opéra-Comique, après l'avoir servi également bien, comme artiste et comme régisseur de la scène. Du moins, ce ne sont pas des motifs d'intérêts ou d'amour-propre qui l'éloignent de la scène: il cède à une loi impérieuse, celle de la santé.

*** La représentation donnée vendredi au bénéfice de Mocker a été brillante et productive. *Le Toréador*, dont les paroles sont de M. Sauvage et la musique d'Adolphe Adam, a parfaitement réussi. Mme Ugalde y chante d'une façon ravissante. Cet ouvrage a été joué pour la seconde fois hier samedi, et d'un acte on en a fait deux. Nous en rendrons compte dans notre prochain numéro, ainsi que des *Rendez-vous bourgeois* travestis.

*** Liszt, qu'on attend à Paris, s'y est annoncé par une lettre datée de Weimar et adressée au *Journal des Débats*. Le célèbre artiste y rend un compte excessivement favorable du *Tannhaeuser*, opéra dont le poème et la musique sont de Richard Wagner, notre ancien collaborateur, et l'un des deux maîtres de chapelle du roi de Saxe. *Le Tannhaeuser* vient d'être représenté à Weimar, et c'est Liszt qui en a dirigé l'exécution.

*** Jenny Lind est à Paris depuis hier.

*** M. Sigismond Stern, artiste russe et didacticien distingué, est de retour à Paris, afin d'y publier son *Manuel général de la musique*. Cet ouvrage, approuvé l'an dernier par l'Institut de France, est précédé d'une préface de M. A. Elwart, l'excellent professeur au Conservatoire.

*** Les artistes engagés par M. Pilati pour chanter l'opéra-comique au théâtre Beaumarchais, dès que l'autorisation aura été obtenue, se sont pour la plupart déjà fait connaître à l'Opéra-National; ce sont MM. Chenet, Fosse, Junca, Valod; Mmes Petit Briere, Clari, Verteuil. Le prologue d'ouverture sera composé, paroles et musique, par MM. Charles et Henri Potier: des ouvrages de MM. Clapisson, Boulanger, Paris, doivent être donnés successivement.

*** Otto Nicolaï vient de mourir à Berlin, dans sa trente-huitième année. Quoique depuis quelque temps déjà il souffrît d'un mal de tête opiniâtre, il continuait à remplir ses fonctions de maître de chapelle avec exactitude, et dans la société de ses amis, il montrait toujours la même gaîté de conversation, la même verve d'esprit. Le jour de sa mort, après le dîner il rentra chez lui, et après avoir demandé à son domestique un verre d'eau, il se coucha sur un divan, où il fut trouvé mort quelques instants après, frappé d'une apoplexie foudroyante. L'ouvrage le plus populaire d'Otto Nicolaï, c'est la partition du *Templario*, opéra composé pour l'Italie et publié en Allemagne ainsi qu'en France. On lui doit aussi un grand nombre de compositions religieuses.

*** M. Roucourt (et non Raucourt), ancien professeur et directeur de l'école de chant de Bruxelles, est mort le 2 mai, à Saint-Josse-ten-Noode, à l'âge de soixante-huit ans. Il avait longtemps donné des leçons à Paris, et à cette époque il composa un grand nombre de romances, parmi lesquelles il s'en trouve de fort jolies. Il est aussi l'auteur d'un *Essai sur la théorie du chant*, publié en 1821 à Bruxelles.

Chronique départementale.

*** *Nantes*, 8 mai. — *Le Val d'Andorre* a obtenu un succès qui eût été plus grand encore si, par suite du départ de Mlle Delille, la distribution des rôles n'eût été confiée à des interprètes du grand opéra, peu habitués à dire l'opéra comique, mais qui, en cela, ont fait preuve de zèle et de dévouement. Huner jouait Stephen le chasseur, qu'il a parfaitement joué et chanté; Mlle Koska a fait preuve d'intelligence dans le rôle de Rose de Mai.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles* — L'ouverture de l'année théâtrale s'est faite au théâtre Saint-Hubert par les débuts d'une partie des artistes composant la nouvelle troupe d'opéra-comique. *La Sirène* était la pièce choisie par eux; pour le second début, on jouera *les Mousquetaires de la Reine*.

*** *Liége*, 9 mai. — Deux représentations ont été données après la clôture officielle du théâtre : elles se composaient du *Val d'Andorre* et des *Mousquetaires de la Reine*. Mlle Pauline Marchand avait quitté le théâtre de Bruxelles pour venir jouer les rôles de *Rose de Mai* et de *Berthe de Simiane*, qu'elle remplit avec un vrai talent. Rien n'a manqué à son succès: bravos, bouquets et ovations de tout genre.— La troupe italienne, qui chantait à Bruxelles dans le théâtre des galeries St-Hubert, est maintenant ici. *Lucia di Lammermoor*, *Romeo et Juliette* ont inauguré ses représentations.

*** *Berlin*. — La reprise du *Camp de Silésie*, de Meyerbeer, avait attiré une nombreuse et brillante société, comme on devait s'y attendre. Les charmes d'une musique tout à la fois noble, gracieuse et dramatique, la pompe du spectacle, l'intérêt des souvenirs historiques, tout se réunit pour assurer une vogue durable à ce bel ouvrage. Les honneurs de la soirée ont été pour Mlle Tuczek (*Vielka*); MM Mantius, Boetticher, Mlle Brexendorf, se sont également fait applaudir. — Le 9 mai, il y a eu concert spirituel à l'église du Dôme; on y a entendu des chœurs et un hymne de Mendelssohn, un air du *Messie*, de Haendel, un chœur et des chants liturgiques par Otto Nicolaï. La solennité avait lieu au profit des pauvres.

*** *Dresde*, 9 mai. — Le théâtre de l'Opéra a été dévoré par les flammes; il ne reste que les murs d'enceinte. La perte est évaluée à 400,000 thalers (près de 400,000 fr.) pour la garde-robe seule. Cette catastrophe, amenée par suite des troubles politiques, a eu lieu précisément à l'époque où le théâtre déployait la plus remarquable activité.

*** *Vienne*. — Parmi les concerts donnés depuis février, nous ne citerons que celui de la Société philharmonique et la Soirée de la réunion pour chant d'hommes. Dans la première, on a exécuté la musique instrumentale que Mendelssohn a écrite pour *le Songe d'une nuit d'été*.

— La mise en vente des morceaux détachés du *Prophète*, si impatiemment attendus, et qui sont déjà tout prêts chez l'éditeur, est retardée de huit jours par la nécessité de les faire paraître en même temps à l'étranger.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Bazar Bonne-Nouvelle,
près la porte Saint-Denis.

EXPOSITION DE TABLEAUX ET D'OBJETS D'ART.

ADMINISTRATION.

Cette exposition se compose de tableaux des maîtres anciens et modernes, de dessins et de gravures; elle est ouverte gratuitement à tous les porteurs d'un billet de la loterie.

Chaque billet de 1 fr. donne un droit assuré à une gravure ou à un morceau de musique. Il donne droit, en outre, à la participation au tirage des 5,000 lots énoncés ci-contre.

Le billet de 5 fr. donne les mêmes avantages que cinq billets d'un franc.

Et, en outre, il donne seul le droit de concourir au tirage du lot principal de 70,000 fr.

On trouve aussi des billets à la succursale, boulevart des Italiens, 2, près le passage de l'Opéra, et chez MM. BRANDUS et Cᵉ, 87, rue Richelieu.

GRANDE LOTERIE

DES ASSOCIATIONS DES

ARTISTES MUSICIENS ET DES ARTISTES PEINTRES,

Sculpteurs, Graveurs et Dessinateurs.

AUTORISÉE PAR LE GOUVERNEMENT

ET SOUS LA SURVEILLANCE DE L'AUTORITÉ MUNICIPALE DE PARIS.

Capital: UN MILLION,

divisé en billets à 1 fr. et en billets de série de 5 fr.

5,000 lots gagnant de **10** fr. à **20,000** fr.

Lot principal : service d'Argenterie de **20,000** fr. ayant en poids une valeur nette de **50,000** fr.

L'EXPOSITION

est ouverte tous les jours, de 10 heures à 4 heures.

Les 5,000 lots consisteront :

1° En un service de porcelaine ayant coûté . . . . . 20,000 fr.
2° En un service de vermeil. . 10,000
3° En une parure de diamants. 5,000
4° En une garniture de cheminée. 3,000
5° En un piano d'Erard, ayant coûté. 3,000

et en tableaux, dessins, aquarelles, sculptures, objets d'art, pianos droits, instruments de musique. Des livres et des dons de toute nature offerts à la loterie tant par le gouvernement que par l'Association des gens de lettres formeront des lots supplémentaires, dont le nombre ne peut être fixé, et qui augmenteront considérablement les chances des souscripteurs.

POUR PARAITRE

Chez **BRANDUS** et Cie, éditeurs, rue Richelieu, 87.

LE PROPHÈTE

Opéra en cinq actes,

Paroles de M. SCRIBE, Musique de

Giacomo Meyerbeer.

TABLE THÉMATIQUE des Morceaux détachés, arrangés avec accompagnement de Piano

PAR M. ALBERT GARAUDÉ.

1er ACTE.

N° 1. **Chœur pastoral.** « *La brise est muette.* »
2. **Cavatine de Berthe,** chantée par Mme CASTELLAN « *Mon cœur s'élance.* »
2 *bis.* LA MÊME, transposée.
3. **L'appel aux armes,** solo et chœur. « *O Liberté, à toi cette victoire!* » (Extrait du prêche des Anabaptistes.)
3 *bis.* LE MÊME, arrangé pour voix d'hommes.
4. **Romance** à deux voix, chantée par Mmes CASTELLAN et VIARDOT « *Un jour dans les flots de ta Meuse.* »

2e ACTE.

5. **Valse.** « *Valsons toujours.* »
6. **Le songe et la Pastorale,** chantés par M. ROGER. « *Sous les vastes areeaux.* »
7. **La Pastorale seule,** chantée par M. ROGER. « *Il est un plus doux empire.* »
7 *bis.* LA MÊME, pour voix seule.
7 *ter.* LA MÊME, transposée en *ta.*
8. **Arioso de Fidès,** chanté par Mme VIARDOT. « *Mon fils, sois béni.* »
8 *bis.* LE MÊME, transposé.
9. **Grand Quatuor,** chanté par MM. ROGER, LEVASSEUR, GUEYMARD et EUZET. « *Gémissant sous le joug* »

3e ACTE.

10. **Chœur des Anabaptistes,** « *Du sang.* »
11. **Couplets de Zacharie,** chanté par M. LEVASSEUR. « *Aussi nombreux que les étoiles,* » avec chœur.
11 *bis.* LES MÊMES, pour voix seule.
11 *ter.* LES MÊMES, transposés.
12. **L'arrivée des patineurs,** chœur: « *Voici les fermières.* »
13. **Trio bouffe,** chanté par MM. Bremond, Levasseur et Gueymard, « *Sous votre bannière.* »
14. **Chœur des révoltés.** « *Par toi, Munster.* »
15. **Prière** chantée par M. ROGER, avec chœur.
16. **Hymne triomphal,** chanté par ROGER. « *Roi des cieux.* »

4e ACTE.

17. **Complainte de la Mendiante,** chantée par Mme VIARDOT. « *Donnez, donnez pour une pauvre âme.* »
17 *bis.* LA MÊME, transposée.
18. **Duo,** chanté par Mmes CASTELLAN et VIARDOT. « *Pour garder à ton fils.* »
19. **Domine salvum fac regem et Imprécation,** chanté par Mme VIARDOT. « *Que Dieu sauve le roi prophète!* »
19 *bis.* LE MÊME, pour voix seule.
19 *ter.* id. transposé.
20 **Chœur des enfants** (extrait du finale), « *Le voilà le roi prophète.*
21. **Couplets de Fidès** (extrait du finale), chantés par Mme VIARDOT. « *Qui je suis!* »
21 *bis.* LES MÊMES, transposés.

5e ACTE.

22. **Scène et air,** chanté par Mme VIARDOT. « *O prêtres de Baal!* »
22 *bis.* **Cavatine,** chantée par Mme VIARDOT (extrait du grand air) « *O toi qui m'abandonnes!* »
22 *ter.* LA MÊME, transposée en *ré.*
22 *quater* **Allégro** (Extrait du grand air), « *Comme un éclair.* »
23. **Grand duo,** chanté par M. ROGER et Mme VIARDOT. « *Mon fils, je n'en ai plus.* »
24. **Trio,** chanté par M. ROGER, Mmes VIARDOT et CASTELLAN, « *Combien ma douleur.* »
24 *bis.* **Nocturne** à trois voix (Extrait du trio), « *Loin de ta ville.* »
25. **Couplets bachiques,** chantés par ROGER. « *Versez, que tout respire.* »

Quatre airs de ballets, arrangés pour Piano seul et à quatre mains :

N° 1. **Valse.** — N° 2. **Pas de la Redowa.** — N° 3. **Quadrille des Patineurs.** — N° 4. **Galop.**

Marche du sacre, pour Piano seul et à quatre mains.

ARRANGEMENTS POUR TOUS LES INSTRUMENTS.

Le Poëme est en vente. — Prix : 1 franc.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 21. 27 Mai 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theme et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Lindeo.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 5 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De l'opéra en Europe, Haendel, Sébastien Bach, par **Léon Kreutzer.** — Théâtre de l'Opéra-Comique, *le Toreador* (première représentation), par **Georges Bousquet.** — Association des artistes musiciens ; assemblée générale ; compte-rendu de l'année 1848. — Feuilleton, poëme du *Prophète.* — Nouvelles et Annonces.

DE L'OPÉRA EN EUROPE. (*)

CHAPITRE XI.

De l'Oratorio au commencement du XVIIIe Siècle.

HAENDEL, SÉBASTIEN BACH.

L'oratorio, qui, dans le principe, ressemblait par tant de points au drame lyrique, s'en sépare maintenant et forme dans l'art une branche distincte. Entre l'opéra et l'oratorio une seule chose reste désormais commune : l'expression dramatique. Plus sobre, plus contenue, moins prodigue de mouvements violents, de transitions brusques, elle ne remplit dans ce dernier genre qu'un rôle secondaire, que les grands maîtres voués au progrès de la musique sacrée n'ont cependant pas négligé. De plus, par la création d'une foule de combinaisons instrumentales, ils ont aidé à créer une science nouvelle, l'instrumentation. Ils ont aidé à créer l'orchestre, indispensable complément de toute œuvre dramatique, l'orchestre qui anime, échauffe, diversifie le rôle confié aux chanteurs, et souvent, s'il s'agit de peindre certains effets particuliers, excelle là où les voix ne réussiraient qu'imparfaitement. Haendel et S. Bach (ce dernier surtout, bien que Haendel ait écrit un grand nombre d'opéras et S. Bach pas un seul) occupent une grande place dans l'histoire de l'art. Nés tous deux à la fin du siècle précédent, ce sont les premiers noms que l'Allemagne nous présente pour contrebalancer cette foule de maîtres que l'Italie avait déjà produits ; mais si son enfantement fut long, quels géants elle mit au monde !

Le génie de S. Bach me semble toutefois d'une nature bien plus élevée que celui de Haendel. C'est S. Bach qui contribua le plus puissamment à former la science musicale ; c'est lui qui enseigna à concilier l'expression religieuse avec toutes les exigences de cette même science. On peut dire qu'à cette époque la musique se mourait de timidité. Dans les innombrables opéras que l'Italie avait jusque-là enfantés, ce qui confond, c'est cette uniformité, cette défiance contre toute innovation. C'est encore S. Bach qui, par les mélodies les plus nouvelles, les rhythmes les plus étranges, apprit aux compositeurs (service immense !) à devenir hardis. Son austérité, sa répugnance bien concevable alors pour le style de théâtre, sa modestie qui lui faisait faire si peu de cas de ses admirables ouvrages, ne le rendaient pas populaire. A cette époque, comme aujourd'hui, la carrière théâtrale semblait la seule digne d'envie. Burney, dans son volumineux ouvrage, consacre de trop longues pages aux explications, analyses, comparaisons, commentaires que lui suggèrent les opéras de Haendel, et il s'occupe bien moins longuement de la *Fête d'Alexandre* et *du Messie* (1). Les opéras de Haendel, écrits avec précipitation, ne sont cependant que la moins estimable partie de ses ouvrages.

(*) Voir les nos 5, 6, 7 8, 9, 12, 15 et 19.

(1) La prédilection de Burney pour Haendel n'est pas douteuse. Ce compositeur séjournait depuis longtemps en Angleterre : aussi les Anglais le considéraient-ils comme un compatriote. Aujourd'hui même, par amour-propre national et pour sembler avoir au moins produit un grand artiste, nos voisins s'efforcent d'oublier que Haendel était

LE PROPHÈTE.

Suite du troisième acte *.

CHŒUR, en dehors,
Domine, salvum fac regem nostrum prophetam !

FIDÈS, levant la tête.
Que Dieu sauve le roi prophète !
Disent-ils... Ce sont là leurs vœux !
Et moi j'appelle sur sa tête
La juste vengeance des cieux !
Priant.
Grands dieux, exaucez ma prière !
Qu'errant, misérable et proscrit,
Il soit châtié sur la terre !
Que dans le ciel il soit maudit !

CHŒUR.
Domine, salvum fac regem nostrum prophetam !

FIDÈS, continuant.
Oh ! ma fille ! oh ! Judith nouvelle,
Que s'accomplisse ton dessein !
Qu'en ta main le glaive étincelle,
Et de leur roi frappe le sein !

* Voir nos nos 16, 17 18 et 19.

CHŒUR.
Domine salvum fac regem nostrum, prophetam !

Les orgues jouent de nouveau. Les enfants de chœur et les jeunes filles entrent en chantant sur la marche suivante. Derrière eux, le peuple s'avance et couvre tout le théâtre.

CHŒUR.
Le voilà, le roi prophète !
Le voilà, le fils de Dieu !
A genoux, courbez la tête,
Devant son sceptre de feu !

UNE VOIX SEULE.
En son sein aucune femme
Ne l'a porté ni conçu !
Fils de Dieu, divine flamme,
Rayon du ciel descendu.

CHŒUR.
Le voilà, le roi prophète !
Le voilà, le fils de Dieu !
A genoux !... courbez la tête
Devant son sceptre de feu !

Sur le haut du grand escalier, paraît Jean, couvert des habits impériaux, le sceptre en main, la couronne en tête. Derrière lui, Jonas, Zacharie, Mathisen et ses principaux officiers. A son aspect, tout le monde se prosterne. Seul, debout, au milieu de cette multitude, Jean descend lentement quelques marches d'un air pensif ; puis il porte la main à sa couronne et dit, en se rappelant la prédiction du deuxième acte :

JEAN.
Jean ! tu régneras !!! oui... c'est donc vrai !... je suis
L'élu, le fils de Dieu !...

En ce moment, Fidès, qui est sur le devant du théâtre, à droite, vient de se relever. Elle seule et Jean restent debout dans l'église. Elle regarde le nouveau roi et pousse un cri.

FIDÈS.
Mon fils !!!

Jean tourne les yeux de son côté, lui tend les bras et veut courir vers elle ; mais au cri de Fidès, tout le peuple qui était à genoux s'est relevé et s'éloigne avec indignation de cette femme sacrilége. Zacharie et Jonas se sont approchés d'elle et tirent leurs poignards ; Mathisen, qui est près de Jean, lui dit à voix basse :

JONAS.
Si tu parles,
Lui montrant Fidès.
Sa mort !

JEAN, avec fureur.
Infâme !

Nous n'avons pas à nous plaindre si S. Bach n'écrivit aucun opéra. Ce qui fait l'incomparable originalité du grand maître, c'est ce dédain de l'approbation populaire, qui lui permit de mettre au jour, sans s'égarer jamais, tout ce que son génie et son cœur lui inspiraient. C'est ce dédain qui a fait le génie de Beethoven, qui seul fait les hommes vraiment grands. L'artiste en se recueillant dans un fécond isolement, en puisant ses inspirations dans son propre cœur, en ne cédant rien de ses convictions à cette foule usée, blasée, qui hallotte le génie sur les vagues de ses opinions inconstantes, qui souvent le renie quand il est grand, et l'encourage quand il est médiocre; l'artiste, s'il a de l'imagination et s'il sait supporter une obscurité passagère, obtiendra la plus grande des récompenses : la renommée. Elle vaut mieux que la réputation; la première prend l'artiste à la tombe pour le conduire à la postérité; la seconde le prend de son vivant et le quitte au tombeau.

Une notice biographique sur S. Bach ne serait pas longue à faire. La musique fut toute sa vie. Il transmit du reste son génie à ses enfants, et leur enseigna également les principes de l'art et ceux de la vertu.

La Passion de S. Bach est son chef-d'œuvre, une conception colossale semblable à ces cathédrales majestueuses où l'extrême richesse des détails n'ôte rien à la grandeur de l'ensemble (1). Deux chœurs, deux orchestres sont incessamment en présence (véritable armée musicale que le compositeur dirige avec un art merveilleux). Ils se meuvent, se croisent, s'enlacent, se séparent sans effort; d'admirables *chorals*, écrits à quatre parties, s'entremêlent aux récitatifs. Cette disposition a tant d'avantages, que Mendelsohn, dans son *Paulus*, si lontemps après Bach, a jugé à propos de l'adopter. Une analogie profonde, difficile à constater d'abord, existe entre cette grande œuvre et cette œuvre non moins belle, la *Symphonie avec chœurs* de Beethoven (je ne parle ici que du *finale* de cette dernière symphonie). L'œuvre de Beethoven est plus ardente, plus humaine, celle de Bach respire une grandeur plus calme; mais au fond, les procédés de l'art sont les mêmes. Beethoven, dans sa jeunesse, commence par l'imitation de Haydn, et de Mozart dans ses dernières années; il tente des sommets moins riants, mais plus sublimes. Le vieux Bach devient l'objet de son culte. Il va souvent consulter le prophète dans sa retraite, et nous répète, dans un éloquent langage, les nobles paroles échangées avec son divin interlocuteur.

La Passion n'a jamais été entendue à Paris. Pour l'éducation musicale du public, il serait à désirer que cette grande œuvre figurât de temps à autre dans nos solennités. Mais peut-être ferait-on bien de la faire entendre auparavant par fragments. En voici les raisons. Le système musical en usage alors différait en beaucoup de points de celui adopté de nos jours. La mélodie, irradiée, si je puis me servir de ce mot, dans toutes les parties, n'appartenait que rarement à une seule, ce qui est si commun aujourd'hui. Elle n'avait pas un rhythme aussi tranché, des contours aussi distincts. C'était donc une mélodie *harmonique* dont les fragments, séparés de l'ensemble, n'avaient plus qu'un sens vague, pareils à des mots isolés qu'on détacherait de l'ensemble d'une phrase. Quelques airs de la Passion font seuls exception à ce système, et encore dans ces airs l'accompagnement occupe-t-il un rôle si essentiel, qu'il intéresse l'oreille presque autant que l'air lui-même. *L'irradiation* mélodique caractérise particulièrement le système musical allemand, tandis que l'Italie, marchant dans une autre voie, a toujours tendu depuis à séparer la mélodie de l'ensemble, et à la localiser pour ainsi dire dans un petit nombre de parties. Ce n'est pas le moment de discuter la valeur relative des deux systèmes; je veux seulement faire remarquer que pour apprécier les combinaisons du vieux maître allemand, il faut une oreille bien autrement exercée que pour goûter les œuvres de l'école opposée. Pour bien connaître la forêt séculaire, avec ses arbres majestueux, ses horizons, ses lacs solitaires, il faut bien plus de temps que pour parcourir un joli jardin et respirer le parfum de quelques roses. Ce ne serait pas sans peine que l'impatience française aurait, dès l'abord, à suivre un oratorio dont les

Allemand. Après des éloges sans fin de Haendel, voici comment Burney s'exprime au sujet de S. Bach : « Si S. Bach et son admirable fils Emmanuel, au lieu de se borner à la profession de maîtres de chapelle dans des *villes de commerce*, s'étaient employés dans un théâtre, s'ils eussent travaillé pour le public des grandes capitales, telles que Naples, Paris ou Londres, ils auraient proportionné leur style à l'intelligence de *leurs juges*. L'un aurait évité toute phrase *malséante*; l'autre le style *fantastique et recherché* (le mot est en français). En écrivant dans un style plus populaire, intelligible et agréable, ils auraient étendu leur renommée et seraient regardés comme les plus grands musiciens du siècle. » Ainsi donc, d'après le savant commentateur, S. Bach eût bien fait de mettre ses idées au niveau de l'intelligence du public napolitain, qui trouvait *scélérate* la musique de Jomelli, parce qu'il avait imaginé quelques combinaisons nouvelles; du public anglais, qui s'extasiait aux lourds opéras de Haendel; du public français, dont Colasse et Mouret faisaient les délices. Et puis, que dire de ces phrases malséantes de Sébastien, de ce style fantastique d'Emmanuel Bach? Emmanuel Bach fantastique! Que ceux qui ont lu ses fugues répondent à l'érudit anglais.

(1) Si les dimensions n'en eussent été trop vastes, j'aurais joint à ce chapitre le premier chœur de *la Passion*, qui me semble réunir tous les genres de beautés : beautés de sentiment, beautés de style, beautés de combinaisons. Ne pouvant le donner ici, j'engage vivement les artistes à méditer ce superbe morceau. Ils admireront cette mystérieuse entrée de l'orchestre, ces dialogues pathétiques des deux chœurs, ce choral, intervention d'une voix divine, qui plane pur et calme au-dessus des clameurs inquiètes de la multitude. Dans le style religieux *la Passion*, dans les ouvrages de piano *les concertos*, *l'art de la fugue* sur un seul choral, la *fantaisie chromatique*, le *caprice sur le départ d'un ami*, nous donnent la mesure du génie de S. Bach. C'est dans ces œuvres qu'il a le plus abondamment semé les trésors de la science et ceux d'une inépuisable imagination.

Puis avec effroi et modérant son émotion, il se retourne vers sa mère et dit froidement.
Quelle est cette femme?

FIDÈS, avec indignation.

Qui je suis?
Moi!... qui je suis?... Je suis la pauvre femme
Qui t'a nourri, t'a porté dans ses bras!
Qui t'a pleuré, t'appelle, te réclame,
Qui n'aime enfin que toi seul ici-bas!
Et toi! tu ne me connais pas!
L'ingrat ne me reconnaît pas!

ENSEMBLE.

CHOEUR DU PEUPLE.

Qu'entends-je? ô ciel! et quel mystère!
Faut-il en croire un tel aveu?
Lui qui pour nous descend sur terre!
Lui! l'envoyé, le Fils de Dieu!

CHOEUR DES ANABAPTISTES, s'adressant à Fidès.

Fraude coupable et mensongère
Que punira le Fils de Dieu!...
Ne brave pas notre colère!...
Va-t'en, va-t'en de ce saint lieu!

JEAN, s'avançant vers le peuple dont les murmures augmentent.

Quelque erreur abuse son âme.
J'ignore, ainsi que vous ce que veut cette femme!

FIDÈS.

Ce que je veux... ce que veut cette femme!
Elle voudrait... te pardonner, hélas!
Elle voudrait, même au prix de son âme,
Un seul instant te presser dans ses bras!
Et toi! tu ne me connais pas!
L'ingrat ne me reconnaît pas!

ENSEMBLE.

CHOEUR DU PEUPLE, montrant Jean.

L'élu du ciel, le saint Prophète,
Ne serait-il qu'un imposteur?
Malheur à lui! Que sur sa tête
Éclate enfin notre fureur!

CHOEUR D'ANABAPTISTES, montrant Fidès.

C'est trop souffrir, divin Prophète,
Et son blasphème et son erreur!
Livrez-la-nous, que sur sa tête
Eclate enfin notre fureur!

A la fin de cet ensemble, Jonas et les anabaptistes, qui ont entouré Fidès, lèvent le poignard sur sa tête.

JONAS, prêt à frapper.

Dieu nous commande sun trépas!

JEAN, s'élançant vers lui avec effroi.

Arrêtez!

FIDÈS, avec joie.

Il prend ma défense!

JEAN.

Qu'on respecte ses jours! Ne voyez-vous donc pas
Que cette femme est en démence!

Fidès s'éloigne avec indignation.

JEAN.

Un miracle peut seul lui rendre la raison!

CHOEUR DE BOURGEOIS, avec ironie.

Tout est possible au roi-prophète!
Au fils de Dieu!

JEAN.

Que Dieu m'inspire donc!

S'approchant de Fidès.

Femme, à genoux!

FIDÈS, avec fierté.

Qui? moi?

Jean fait un geste impérieux. Elle s'incline.

JEAN, posant la main sur la tête de sa mère.

Que la sainte lumière
Descende sur ton front, insensée, et t'éclaire!

Avec intention.

Tu chérissais ce fils dont je t'offre les traits!

FIDÈS.

Si je l'aimais!...

JEAN.

Eh bien, que maintenant vers moi ton œil se lève!...
Et vous qui m'écoutez, peuple, levez le glaive!

Tous les assistants tirent leur épée et Jean continue en montrant Fidès.

Si je suis son enfant, si je vous ai trompés,
Punissez l'imposteur!... Voici mon sein... frappez!

S'adressant à haute voix à Fidès.

Suis-je ton fils?

CHOEUR DU PEUPLE, à Fidès.

Parlez sans crainte et sans obstacle.

dimensions atteignent aux dimensions d'un opéra, œuvre savante, compliquée et qui exige l'attention la plus soutenue. En Allemagne, en Angleterre même, on rencontre souvent de ces intrépides auditeurs dont rien ne lasse le recueillement et l'enthousiasme. Ainsi qu'Archimède qui, occupé à résoudre un problème, ne s'apercevait pas que l'ennemi donnait l'assaut à la ville, ces patients mélomanes suivraient les développements d'une fugue, quand bien même toute la salle serait en feu autour d'eux. En France, on est plus pressé ; on veut comprendre vite et souvent même sans écouter, et si l'on ne comprend pas, ce n'est jamais le public qui est coupable, c'est toujours la musique qui est, comme on le dit, *trop savante*. Les Français ont d'ailleurs l'oreille peu façonnée aux combinaisons harmoniques. Combien de temps leur a-t-il fallu pour apprécier (et encore les apprécient-ils?) les symphonies de Beethoven ! Sur une grande portion du public, la Passion dans son entier ne produirait qu'éblouissement, vertige, confusion. En la lui faisant entendre par fragments, comme on le fit autrefois pour certaines symphonies de Beethoven, on parviendrait à la lui rendre familière, et sans doute alors il goûterait d'autant plus sa conquête, qu'elle lui aurait coûté quelques efforts.

J'ai encore une observation à ajouter. J'ai dit que S. Bach avait fait progresser l'orchestre ; oui, dans ce sens qu'il sut rencontrer des dessins pleins de variété et de grâce; qu'il sut agencer les parties instrumentales avec un art admirable ; mais les instruments eux-mêmes, à l'exception des instruments à cordes, étaient alors dans un état d'imperfection, et leurs sons doux, mais faibles, étaient impuissants à seconder les voix. L'instrumentation de la Passion, sous le rapport de la variété des timbres, ne réalise donc pas tout ce que l'on pourrait souhaiter. Peut-être pourrait-on remplacer par des instruments de même nature, mais plus sonores, les instruments défectueux pour lesquels S. Bach a écrit ; mais ceci est une question qui serait trop longue à traiter. Il résulte, en somme, du mode d'instrumentation adopté par le compositeur, une sorte d'uniformité, de mono onie même. Au sujet de la peinture, une sensation à peu près pareille se produit sur un certain nombre des étrangers ou même des artistes qui visitent les *stanze* du Vatican. Les admirables fresques de Raphaël, déjà bien compromises par l'effet du temps, sont loin d'avoir cet éclat de coloris dont la peinture à l'huile est susceptible. Le visiteur inexpérimenté s'étonne de rester froid devant une œuvre si vantée, et c'est seulement lorsqu'il a surmonté ce petit mouvement de désappointement, qu'il est frappé de l'élévation de style, de l'admirable correction de dessin, de la richesse d'imagination qui caractérisent les compositions du divin maître.

Les œuvres de piano de S. Bach sont innombrables. La plupart des pianistes les considèrent avec mépris. On doit s'attendre à tout de la part des pianistes ; soyez sûr que bien peu chercheront à s'inspirer du style à la fois savant et gracieux du compositeur. Ce qu'il leur faut, c'est une partition nouvelle éclose et une paire de ciseaux ; ils coupent là dedans à leur convenance, et revêtent les pauvres mélodies qui leur tombent sous la main d'un costume de leur façon. Ils imitent ainsi ces jardiniers qui donnaient autrefois à leurs ifs toutes sortes de formes saugrenues ; ours, éléphants, hippopotames, dragons et chimères. Il est vrai que le public souvent le veut ainsi ; souvent il aime mieux se ressouvenir que d'apprendre du nouveau ; pourvu qu'il retrouve, noyée même au milieu de notes étrangères, sa mélodie favorite du théâtre italien, aussitôt il est heureux, il bat des mains. Je crois que ce serait cependant le devoir d'un artiste consciencieux de résister autant que possible à cette tyrannie, et de tenter de se faire applaudir pour son propre compte et non pour celui d'Edgard, de Rosine ou de Desdémone.

Ce conseil donné à notre jeune école de piano, je termine un chapitre qui peut-être aura paru bien grave; mais lorsqu'on parle d'un homme tel que L. Bach, la frivolité expire sur les lèvres, et elles ne peuvent prononcer que des paroles d'admiration et de respect.

Léon Keutzer.

THÉATRE DE L'OPÉRA COMIQUE.

Le *Toréador*, opéra en deux actes, paroles de M. Sauvage, musique de M. Adolphe Adam.

(Première représentation.)

Un philosophe moraliste, qui, dans son temps, jouissait d'une assez bonne réputation de judicieux observateur, a dit quelque part que le théâtre était le miroir du monde. C'est là, d'après ce qui se voit aujourd'hui, une de ces vieilles vérités qui s'en vont, hélas ! de jour en jour, tombant l'une après l'autre dans un discrédit incompréhensible. Quel rapport, en effet, peut-on raisonnablement établir entre ce qui se passe actuellement dans notre pauvre monde, et la farce qui a été représentée, vendredi de l'avant-dernière semaine, sur le théâtre de la rue Favart? En assistant à la représentation de la nouvelle pièce de M. Sauvage, on serait tenté de croire que le milieu dans lequel nous vivons, comme on dit à présent, que la Société a quatre-vingts ans de moins que son âge véritable. Heureuse illusion de M. Sauvage, qui le transporte, à son gré, des orages du dix-neuvième siècle, au temps où le vieux Panard et le jeune Collé faisaient le

---

FIDÈS, troublée et regardant Jean dont les yeux rencontrent les siens.

Oui... la lumière brille à mes yeux obscurcis!
Passant au milieu du théâtre et avec force.
Peuple, je vous trompais!... Ce n'est pas là mon fils!

Avec douleur.

Je n'en ai plus!

JONAS, au peuple.

O sublime spectacle!
Sa voix rend la raison aux insensés...

LE PEUPLE, poussant un cri.

Miracle!

FIDÈS, seule à droite du théâtre et pleurant.

C'est lui! c'est lui qu'il faut abandonner
Pour le sauver!

Jean parle bas à un officier, lui donne un ordre en désignant Fidès et s'éloigne en jetant un dernier regard sur sa mère.

FIDÈS.

Mon Dieu! veillez sur lui!

LE PEUPLE, entourant Jean qui part.

Miracle!
Domine, salvum fac regem nostrum prophetam!

FIDÈS, seule à part et poussant un cri.

Et Berthe!... Berthe! ô ciel!... qui veut l'assassi-
[ner.

Elle veut se précipiter sur les pas de Jean, Zacharie, Mathisen et Jonas l'arrêtent.

FIDÈS, à part se tordant les mains de désespoir.

En voyant Jean qui s'éloigne et qu'elle ne peut rejoindre.

Mon fils!... on va l'assassiner!

CHŒUR DU PEUPLE, se précipitant sur les pas du Prophète.

Miracle!

ACTE CINQUIÈME.

Le théâtre représente un caveau voûté dans le palais de Munster. A gauche du spectateur, un escalier en pierre par lequel on descend dans le caveau. Au fond, au milieu du mur, une dalle saillante sur laquelle des caractères sont tracés. A droite, sur le premier plan, une porte en fer donnant sur la campagne.

SCENE I.

ZACHARIE, MATHISEN ET JONAS, tous trois debout au lever du rideau.

ZACHARIE ET MATHISEN, s'adressant à Jonas.

Ainsi vous l'attestez?

JONAS.

Oui, redoublant d'efforts,
Vers Munster l'empereur et s'avance et s'apprête
A foudroyer ses murs.

MATHISEN ET ZACHARIE.

Comment fuir la tempête?

JONAS, baissant la tête et tirant un parchemin de sa poche.

Il offre sauve-garde à nous, à nos trésors,
Si nous lui livrons le Prophète!
Qu'en dites-vous?

TOUS LES TROIS se regardent un instant sans répondre, puis croisent les bras sur leur poitrine et disent en baissant la tête.

Du ciel la volonté soit faite!

ZACHARIE ET MATHISEN, regardant vers l'escalier à gauche.

Au haut de ces degrés ont brillé des flambeaux!

JONAS, leur montrant la porte de fer à droite qu'il ouvre.

Venez.... par cette issue on sort de ces caveaux!

Tous trois sortent par la porte à droite qu'ils referment. Apparaissent sur les marches de l'escalier à gauche, plusieurs soldats, l'un tient un flambeau, les autres entraînent Fidès. Les soldats montrent à Fidès un banc de pierre, lui font signe de s'asseoir et remontent par l'escalier; tout cela s'exécute sur la ritournelle du morceau suivant.

SCENE II.

FIDÈS, seul.

RÉCITATIF.

O prêtres de Baal, où m'avez-vous conduite?
Regardant autour d'elle.
Quoi! les murs d'un cachot!... quoi! l'on retient
[mes pas
Quand Berthe de mon fils a juré le trépas?
Marchant avec égarement.
Laissez-moi! laissez-moi! du complot qu'on mé-
[dite
Je veux le préserver!... c'est mon fils, c'est mon
[sang!...
S'arrêtant et avec indignation.

jovial ornement de ces cercles dans lesquels se donnaient rendez-vous les plus aimables conteurs de gaudriole, autour d'une table bien servie, auprès d'un feu bien doux en hiver, ou sous une tonnelle bien fraîche en été! Il ne manque, vraiment, à M. Sauvage, que les petits appartements de Mme de Pompadour, ou bien l'hôtel de M. de la Poplinière. Quels succès il eût obtenus sur ces scènes privées et privilégiées, si l'on en juge d'après la passion exclusive que M. Sauvage a conçue pour les mœurs faciles de cette époque et de ce monde sans-souci Par malheur, les choses sont bien changées depuis; et, sans trop d'injustice, on peut dire que M. Sauvage abuse un peu du genre de comédie qu'il affectionne tout particulièrement. « Vous aimez la muscade, on en a mis partout. » M. Sauvage aime les pièces-parades, il en fait toujours, il n'en fait pas d'autres. Jusqu'ici, il est vrai, celles qu'il a données à l'Opéra-Comique, à une exception près, ont réussi. Mais il est peut-être temps, enfin, de varier de forme et de style; rien n'est plus inconstant que la faveur publique, avec ou sans raison. Et puis, il est au moins douteux que le public, en ce moment-ci, ait du goût pour le burlesque. Un directeur bien avisé doit donc avoir soin de le lui servir en petites doses, modérément réitérées.

Pour en venir au *Toréador*, il s'agit, cette fois encore, d'un vieux mari, d'une jeune femme et d'un amant bien tendre et bien audacieux. L'amant se nomme Tracolin, et joue de la flûte; la femme, Espagnole, s'appelle Coraline, et a joué la comédie à ariettes sur les théâtres de la Foire; le mari est un ancien vainqueur de taureaux sauvages et de cœurs rebelles. Don Belflor, c'est son nom, a, malgré ses cheveux gris et sa soixantaine, conservé dans toute sa verdeur le second de ses attributs d'autrefois. Aussi le voyons-nous, au moment où l'action commence, traverser à pas de loup la cour de la maison conjugale, et s'esquiver comme un jouvenceau allant en bonne fortune. Bien entendu qu'il n'oublie pas pour cela, le madré compère, de tenir très-prudemment sa jeune moitié sous le verrou. Mais le plus rusé des renards ne peut pas savoir tous les bons tours. Celui que lui jouent Coraline et Tracolin ne laisse pas d'être assez neuf et ingénieux. Nos amants se sont connus, et se sont épris l'un de l'autre, lorsque celui-ci était flûtiste à l'orchestre, et celle-là premier sujet de la troupe du théâtre de la Foire Saint-Laurent ou Saint-Germain. Mais un oncle inflexible a rappelé Coraline de Paris à Barcelone, à telle fin de l'engager dans l'indissoluble lien du mariage avec don Belflor. Après le départ de sa bien-aimée, Tracolin, réduit par la douleur à l'impossibilité de jouer juste sa partie à l'orchestre, de remplir ponctuellement ses fonctions de fifre au régiment des gardes-françaises, dans lequel il servait aussi, Tracolin quitte l'orchestre, déserte son régiment, franchit les Pyrénées, et le voilà demandant sa Coraline à tous les échos des rues de Barcelone. Le moyen dont il se sert pour mettre en pratique certain principe de l'Évangile, c'est sa flûte. A force d'en jouer sur tous les tons et sous toutes les fenêtres, il finit par trouver celle qu'il cherche, et parvient à lui faire connaître sa présence auprès d'elle. Il s'établit alors entre elle et lui une correspondance originale, dont la clef n'existe pas ailleurs que dans la clef du caveau. Un chansonnier très-expert aurait seul pu deviner quelque chose à ce mystérieux mais expressif libre échange d'airs connus. Aussi don Belflor, qui n'a jamais joué que de la contre-basse, instrument peu propre aux légers flonflons du vaudeville, n'y voit-il que du feu. Si bien qu'après une série de scènes très-plaisantes, assaisonnées de propos quelque peu lestes, paroles et musique, l'expérience du vieil époux est mise en défaut, tout comme celle du premier mari venu, et qu'à la fin, la femme, le mari et l'amant forment à eux trois un accord parfait des plus harmoniques, s'il n'est pas de la plus pure moralité. C'est sans doute à cause de cela que, le premier jour, l'affiche annonçait : *Le Toréador ou l'accord parfait.* Ce second titre a disparu de l'affiche les jours suivants, mais le dénouement de la pièce est resté. Et le public ne s'est nullement voilé le visage.

La partition du *Toréador* est, d'un bout à l'autre, la plus gracieuse et la plus spirituelle bouffonnerie musicale qu'on puisse imaginer. Les qualités caractéristiques du talent de M. Adolphe Adam ne se sont jamais déployées plus à l'aise ni d'une manière plus brillante.

Il faut d'abord citer l'ouverture comme un délicieux petit chef-d'œuvre de finesse et de légèreté, également remarquable par l'abondance et la variété des motifs. Il y en a un surtout qui mérite d'être particulièrement signalé, celui que les premiers violons disent d'abord, et qui est ensuite répété par le hautbois dans le ton principal du morceau. Il est d'un charme et d'une élégance infinis; l'harmonie qui l'accompagne est riche et piquante; il est amené et ramené de la façon la plus heureuse. Cette très-jolie préface symphonique a été parfaitement exécutée par l'orchestre, conduit ce soir-là, pour la première fois, par son nouveau et habile chef, M. Tilmant.

Le premier morceau qui vient ensuite est un pot-pourri de différents airs connus, qui sert d'introduction à des couplets spirituellement écrits par le compositeur, et non moins spirituellement chantés par Mme Ugalde. Ce pot-pourri est fort amusant. Les airs : *Tandis que tout sommeille dans l'ombre de la nuit*; *Réveillez-vous, belle endormie*; *Charmante Gabrielle*; *Je brûlerai d'une ardeur éternelle*; *Dans les gardes françaises j'avais un amoureux*, y sont enchaînés par des modulations d'un effet très-comique. Les auteurs s'y sont pourtant

---

Non, non!... il ne l'est plus!... Devant toi, Dieu [puissant,
Et devant tes autels!... il renia sa mère!!!
Que sur son front coupable éclate le tonnerre!
Frappe.... toi qui punis tous les enfants ingrats!...
Poussant un cri d'effroi et levant les bras vers le ciel.
Non, non.... grâce pour lui! Dieu!... suspends ta [colère!

CAVATINE.

Mon cœur est désarmé!
Mon courroux m'abandonne,
Ta mère te pardonne;
Adieu, mon bien-aimé!
Je t'ai donné mon cœur, je t'ai donné mes vœux,
Et maintenant, pour que tu sois heureux,
S'il te faut ma vie,
Je viens te la donner, et mon âme ravie
Ira, priant pour toi, t'attendre dans les cieux.
Mon courroux m'abandonne,
Mon cœur est désarmé!
Adieu, je te pardonne;
Adieu, mon bien-aimé!

SCÈNE III.

FIDÈS, UN OFFICIER, descendant par l'escalier à gauche.

L'OFFICIER.

Femme, prosterne-toi devant ton divin maître.
Le roi prophète à tes yeux va paraître.

FIDÈS, avec joie.

Il vient!.... je vais le voir!....
O doux espoir!....

CAVATINE.

Comme un éclair, ô vérité,
Que ta flamme,
Du fils ingrat, du révolté
Frappe l'âme!
Qu'il soit dompté soudain
Comme l'airain
Par le feu!
Et toi, mon Dieu,
De ta céleste grâce enfin touche son âme!
Sainte phalange,
Rends-lui son ange!
Esprit divin, descends vaincqueur;
De tes rayons perce son cœur.
Par le crime
Sous ses pas
Que le noir abîme
Ne s'ouvre pas!
Ah! ma victoire est certaine
Et je ramène
Avec ferveur
Mon fils au sein d'un Dieu sauveur.

SCÈNE IV.

FIDÈS, JEAN, habillé comme au quatrième acte, mais enveloppé d'un manteau, et la couronne sur la tête. Il fait un signe à l'officier qui s'éloigne.

DUO.

JEAN.

Ma mère!

FIDÈS, avec dignité.

Moi, ta mère!... il faut me le prouver!
Prophète et fils du ciel, tu n'est plus dans ce temple
Où, debout, tu m'osais braver;
Et maintenant que Dieu seul nous contemple.
A genoux!....

JEAN, tombant malgré lui à ses pieds.

Ah! pardon pour un fils égaré!

FIDÈS.

Mon fils!.... je n'en ai plus! le fils que j'ai pleuré
Était pur.... Mais celui que la terre déteste,
Toi, que poursuit la colère céleste,
Toi, dont les mains sont empreintes de sang,
Tu n'es plus rien pour moi!... va-t'en, va-t'en,
Loin de mon cœur et de mes yeux, va-t'en!

JEAN.

Ma mère, hélas! me maudit, me déteste,
Et son courroux est le courroux céleste!
Autour de moi cachez ces flots de sang,
Image horrible! ... éloigne-toi.... va-t'en!
Ah! c'est mon seul amour qui m'a rendu coupable.
Je ne voulais d'abord, en ma juste fureur,
Que venger le trépas de Berthe et son honneur.
Et puis le sang versé nous rend impitoyable;
Ces maîtres orgueilleux, ces tyrans insensés,
J'ai voulu les punir!....

FIDÈS.

Tu les as surpassés!

(La suite au numéro prochain.)

permis un étrange anachronisme. L'amour de Coraline et de Tracolin a pris naissance au théâtre de la Foire; c'est très-positivement dit dès la première scène. Or, le théâtre de la Foire cessa tout-à-fait d'exister en 1763, lors de sa réunion à la Comédie-Italienne. *Le Tableau parlant* ne fut représenté qu'en 1769, et l'*Amant jaloux* seulement en 1778, sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Il était donc de toute impossibilité que nos deux amoureux se servissent, dans leur énigmatique conversation, de deux mélodies de Grétry qu'ils n'avaient jamais entendues ni l'un ni l'autre. Mais, si l'on veut bien admettre qu'ils en aient eu la révélation, on doit convenir que le langage des sons est, entre eux, singulièrement clair. Le langage des fleurs, entre deux amoureux, en Orient, ne peut l'être davantage.

Le trio suivant est d'une mise en scène musicale bien réussie. L'andante est habilement fait sur des vers qui n'ont pas dû coûter au poëte beaucoup de peine à trouver. Le motif de l'allégro : *Vive la bouteille!* est vif, franc et animé. Les voix sont parfaitement écrites. Le trait, surtout, de la partie de soprano qui termine ce trio, est gracieux et brillant.

Les basses chantantes diront avec plaisir, soit au théâtre, soit dans les salons, l'air de don Belfor : *Oui, la vie n'est jolie qu'embellie par les amours.* C'est pour leur répertoire, malheureusement trop borné, un excellent morceau de plus. Le tour mélodique, d'ailleurs naturellement agréable et facile, y reçoit une physionomie toute particulière du coloris, moitié comique, moitié sérieux, que le compositeur a su y répandre, afin de traduire en musique les sentiments pleins de fatuité d'un vieux *lion* qui n'a pas encore coupé ses griffes.

La romance de Tracolin, qui succède, ne sera pas moins bien venue dans le répertoire des ténors de demi-caractère.

Vient ensuite un trio qui a obtenu un vrai succès d'enthousiasme et de fou-rire. Il est fait principalement avec l'air : *Ah! vous dirai-je, maman.* Ce thème, en apparence si naïf, est ici d'une profonde perfidie. Coraline l'emploie à dire à son amant, avec toutes sortes de variations d'une hardiesse inouïe, tout ce qui cause son tourment, et bien autre chose encore. Le mari, qui trouve cette musique jolie, prend part au concert sans aucune défiance, et voilà nos trois personnages qui chantent en canon, qui varient, chacun à sa façon, le thème principal, s'en donnant tous trois à cœur-joie, à l'envi l'un de l'autre; celui-ci jouant de la flûte, celui-là imitant, faute d'instrument, un joueur de contre-basse; elle se livrant, entre eux deux, à tous les excentriques et merveilleux effets de son insidieuse vocalisation. L'exécution de ce trio est vraiment éblouissante, et la composition un modèle achevé d'esprit scénique et d'adresse musicale.

Il faudrait dire à peu près la même chose du duo de Coraline et de Belflor, qui termine le premier acte, quoique ce morceau ait un caractère tout différent. La phrase de l'avant-dernier mouvement : *Comme il est doux!* est une mélodie délicieuse qui mérite particulièrement d'être mentionnée.

L'air de Coraline, au commencement du second acte, se distingue par l'instrumentation finement pittoresque de l'andante, qui exprime d'une manière délicate et vaporeuse, sans cesser d'être simple, le sens de ces paroles : *Temps heureux de la féerie*, etc. Le chant en est aussi bien fait. Le motif de l'allegro, toutefois, n'est pas assez saillant, mais le trait final est d'un brillant effet.

L'air de Tracolin qui vient après : *Dans vos regards cherchant à lire*, est une très-spirituelle description, non pas d'une tempête, comme l'air de Pierrot dans *le Tableau parlant*, mais des orageux bouleversements produits dans le cœur d'un flûtiste trop sensible par un désespoir d'amour. Rien de plus plaisant que la plupart des épisodes de cette odyssée sentimentale. La mélodie que le compositeur a écrite sur ces vers : *Dans une symphonie — Combien est dangereux — Pour la bonne harmonie — Un flûtiste amoureux*, est d'une distinction remarquable, et chaque fois qu'elle est ramenée, elle cause une sensation douce et caressante de plus en plus agréable.

Dans le duo, par lequel débute le finale de l'ouvrage, trois airs connus remplissent un rôle d'une indiscrétion fort divertissante : ce sont les airs du *Fandango*, de *la Cachucha* et des *Folies dEspagne*. Ce qu'ils disent, le dernier surtout, sans le secours d'aucune parole, ma foi, la plume se refuse à l'écrire. Anacréon et Catulle, dans leurs meilleurs jours de belle et bonne humeur, n'ont probablement jamais songé, eux-mêmes, à un tour de langage aussi subtil, pour exprimer des choses qui ne se peuvent pas dire.

La pièce finit, enfin, en trio, de la manière qu'il a été dit plus haut, par la reprise des variations sur l'air : *Ah! vous dirai-je, maman.* Et voilà comme quoi ce thème, qui fait les délices de l'enfance, a des vertus diaboliques que vous ne soupçonniez guère, ô vous qui n'êtes plus des enfants.

En résumé, cet opéra-bouffon, de la plus bouffonne espèce, a pleinement réussi. Plût au ciel que les temps où nous vivons fussent tout autres, afin qu'aucune sombre préoccupation n'empêchât le public de rire tout son saoûl en allant le voir!

Que dire de madame Ugalde qui puisse donner à ceux qui ne l'ont pas encore entendue, une idée de son talent de cantatrice, de jour en jour plus admirable? C'est la perfection, pour ainsi dire, idéale de la netteté, de la justesse, de la légèreté, de la grâce, de l'audace, de la finesse, dans le chant. Et ce qui n'est pas moins important à constater, c'est que Mme Ugalde, depuis ses premiers débuts, il y a un an à peine, a fait, comme comédienne, les plus remarquables progrès. Aussi, sous tous les rapports, a-t-elle créé le rôle de Coraline d'une façon complétement digne de l'enthousiasme que le public ne cesse d'avoir pour elle. Dans le rôle de don Belflor, M. Battaille a prouvé qu'il y avait en lui autant de verve comique que de vrai talent de chanteur. M. Mocker joue le rôle de Tracolin, comme il joue tous ses autres rôles, c'est-à-dire qu'il le dit avec esprit et le chante avec beaucoup d'habileté. Enfin l'exécution de l'ouvrage de MM. Sauvage et Adolphe Adam, non-seulement ne laisse rien à désirer, mais il est difficile de rien voir de plus parfait en ce genre.

GEORGES BOUSQUET.

ASSOCIATION DES ARTISTES-MUSICIENS.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE.

Diverses circonstances avaient retardé cette assemblée au-delà de son époque ordinaire. Elle a eu lieu jeudi dernier dans la grande salle du Conservatoire. M. Bousquet, l'un des secrétaires, a lu le rapport annuel, contenant l'exposé des travaux du comité, ainsi que des résultats obtenus dans une période difficile. Cet excellent travail, rédigé avec autant de lucidité que de raison vigoureuse et persuasive tout à la fois, offrait un intérêt historique qu'il nous suffira de signaler : il a constamment excité l'intérêt de l'auditoire, et souvent provoqué ses applaudissements. Nous n'en dirons pas davantage, puisque nous le publions dans ce journal même, et que nos lecteurs sont appelés à en juger.

Ce que nous tenons à signaler dès à présent, c'est que, grâce à la haute intelligence et à l'infatigable dévouement du président-fondateur, M. Taylor, secondé par le zèle du comité, une année qui pouvait être si funeste, ou tout au moins si stérile pour les intérêts de l'association, a été réellement l'une des meilleures et des plus productives. Le capital s'est augmenté dans des proportions à coup sûr bien imprévues : de 4,075 fr., la rente perpétuelle s'est élevée à 5,200. Des secours nombreux ont été distribués, plusieurs pensions nouvelles accordées à des artistes pauvres ou infirmes. Voilà ce que peuvent faire les lumières, l'expérience et le courage; voilà comment l'association des artistes-musiciens s'appuie sur des bases inébranlables. L'année 1848 le démontre avec une incontestable évidence.

Après la lecture du rapport, celle des nouveaux statuts, et une allocution de M. Taylor, applaudie par tout l'auditoire, on a procédé au renouvellement partiel des membres du comité. Les six noms désignés par le sort étaient ceux de MM. Meyerbeer (sorti le premier

de l'urne), Halévy, Tolbecque, Bureau, Benoist, De Bez. Inutile de dire que ces six membres ont été réélus à une immense majorité.

Le nombre des membres du comité ayant été porté à soixante, l'assemblée en avait encore six à nommer, et elle les a choisis, parmi de nombreux candidats, dans l'ordre suivant : MM. Édouard Rodrigues, Labro aîné, Triébert, Meifred (membre rentrant), Eugène Gaultier, Jules Simon.

Les candidats qui ont ensuite réuni le plus de voix sont MM. Thys, Merlé, Artus, Proust, Brochant de Villiers, Urbain, Massé, Bazin, Roques, Couder, Landelle, Dauverné jeune. Tous ces noms se trouvent naturellement recommandés aux suffrages pour les prochaines élections.

Compte-rendu des travaux du Comité de l'Association des Artistes musiciens pendant l'année 1848-1849.

Messieurs et chers Camarades,

Avant de vous faire connaître le résultat des travaux de votre Comité, pendant les mois qui se sont écoulés depuis notre dernière assemblée générale, il est un devoir que je ne saurais trop me hâter de remplir, une dette de reconnaissance que je m'empresse d'acquitter. Devant vous, et au nom de tous, je remercie hautement, je félicite avec effusion les hommes artistes et et amateurs musiciens, qui ont compris, dès l'origine, les conséquences du fécond et salutaire principe qui nous réunit en assemblée annuelle aujourd'hui pour la sixième fois.

Je vous dirai tout-à-l'heure pourquoi je commence ainsi le compte-rendu de nos opérations de cette année, pourquoi je crois encore devoir, par-dessus tout, adresser des remerciements profonds et sincères à l'homme qui, par sa haute intelligence, à force de zèle, de soins affectueux, d'énergique persistance, de bonne volonté intarissable, et avec un désintéressement sans exemple, a su prendre l'initiative d'une institution aussi noble, aussi belle, aussi efficace que la nôtre, et la fonder sur des bases solides, en dépit des obstacles de toutes sortes qui se sont élevés à chaque instant sous ses pas. Ce qui ressort des événements mêmes qui se sont accomplis depuis quinze mois, de quelque manière qu'on les apprécie, c'est, Messieurs, l'intime conviction que notre association, quelles que soient les difficultés que rencontre encore son complet développement (n'oubliez pas qu'elle doit universellement unir un jour tous les hommes professant la même profession que nous), c'est que notre association, dis-je, est maintenant établie d'une manière telle que rien, quoi qu'il advienne, ne saurait la détruire; et le nom de son fondateur, du digne président de notre Comité, le nom de M. Taylor restera à jamais gravé au sommet de cet édifice social, comme il l'est déjà au fond de tous nos cœurs.

Pourquoi je m'exprime ainsi tout d'abord, ai-je besoin de le dire? C'est qu'en aucun temps, l'immense utilité de notre association ne s'est fait sentir davantage, n'a été plus péremptoirement démontrée que dans le cours de cette année si terriblement critique que nous venons de traverser; c'est que, tandis que la société entière était ébranlée jusque dans ses racines, à ce mot d'*association*, que bien des personnes prononçaient sans le comprendre, les uns lui demandant avec violence ce qu'un mot seul ne peut donner; les autres s'en effrayant, comme si un mot quelconque avait par lui-même quelque chose d'effroyable, nous étions, nous, malgré notre faiblesse individuelle, mais grâce à notre force collective, nous étions debout, vivifiés par cette source de l'union solidaire des intérêts communs, et, depuis plusieurs années déjà, répandant autour de nous, en grande partie, les bienfaits auxquels aspirait avec tant d'ardeur la portion souffrante de l'humanité.

(La suite au prochain numéro.)

NOUVELLES.

*** Demain lundi, au théâtre de la Nation, la quatorzième représentation du *Prophète*.

*** *Le Prophète* a été donné trois fois cette semaine, avec continuation d'affluence et d'enthousiasme. Si l'éclatant succès de ce grand et bel ouvrage avait besoin d'une preuve sans réplique, il la trouverait dans ces trois représentations, où, malgré la saison, malgré les inquiétudes politiques, les recettes se sont maintenues à un chiffre magnifique pour tous les temps, extraordinaire pour celui que nous venons de traverser.

*** Rendons justice aux artistes dont le talent semble grandir tous les jours. Comme cantatrice et actrice, Mme Viardot efface tous les souvenirs qu'on serait tenté de lui opposer. Roger achève de conquérir victorieusement la place que, d'ailleurs, personne ne lui conteste. Mme Castellan, soit comme Berthe, soit comme Alice, défie également toutes les rivales. Une indisposition ayant atteint Gueymard, Marié s'est chargé de le remplacer dans le rôle de Jonas, avec la modestie, mais aussi avec le talent d'un artiste consommé. Levasseur et Euzet complètent toujours admirablement l'infernal trio; Bremond, Paulin, Ferdinand Prevot, ne demeurent pas moins fermes à leur poste d'honneur.

*** *Le Val d'Andorre* ne quitte pas l'affiche de l'Opéra-Comique. C'est toujours le succès le plus soutenu et le plus productif. Le départ de Mlle Lavoye laissait vacant le joli rôle de Georgette, mais l'administration s'était mise en mesure : une jeune cantatrice, Mme Cabel, se tenait prête à débuter, et en effet elle a paru mercredi dernier, avec tous les avantages de la voix et de la figure. Mme Cabel possède déjà un talent de vocalisation qui s'est révélé malgré une peur excessive et qui se développera rapidement. Nul doute qu'elle ne soit appelée aussi à jouer la comédie avec beaucoup d'intelligence et de finesse.

*** Les débuts de Mlle Caroline Prévost paraissent terminés quant à présent. On annonce qu'elle a résilié son engagement avec l'Opéra-Comique, ainsi que sa mère et que Chollet, récemment nommé directeur du théâtre de La Haye. Ces trois artistes quitteraient à la fois la France pour la Hollande.

*** Mlle Delille, dont les débuts remontent à quatre années, est revenue au théâtre où elle obtint ses premiers succès. Elle a fait sa rentrée jeudi dans *les Diamants de la Couronne*. Depuis son départ, elle avait chanté avec beaucoup d'éclat dans plusieurs villes départementales. C'est de Nantes qu'elle arrive directement.

*** Lundi dernier, on a lu aux artistes la pièce-féerie en trois actes de MM. Scribe et Saint-Georges, et dont la musique est de M. Halévy. L'ouvrage a pour titre provisoire : *la Reine des Fleurs;* il sera joué par Audran, Battaille, Sainte-Foy, Jourdan, Mmes Ugalde, Meyer et Cabel.

*** La reprise des *Huguenots* au Théâtre-Italien de Covent-Garden a eu lieu jeudi dernier avec un succès immense. Mlle Grisi a été sublime dans le rôle de Valentine.

*** *Ne touchez pas à la Reine*, le charmant opéra de MM. Scribe, Gustave Vaëz et Roisselot, vient d'être joué à Londres sur le théâtre Saint James, et n'a pas moins réussi qu'à Paris. Couderc et Mlle Charton en remplissaient les principaux rôles avec le talent qu'on leur connaît.

*** Didot, première basse du théâtre de Marseille, et qui doit créer dans cette ville le rôle de Zacharie du *Prophète*, est en ce moment à Paris.

*** Le Théâtre-Historique représente un grand drame de M. Paul Féval, *les Puritains d'Écosse*. La musique composée pour cet ouvrage par M. Varney, chef d'orchestre du théâtre, réunit des qualités qui la rendraient tout-à-fait digne de briller isolément. Il y a notamment un chœur de soldats écossais dans lequel on retrouve l'inspiration et la verve qui dictèrent à l'auteur son fameux chœur des *Girondins*.

*** M. Albert Garaudé vient d'être élu chef du chant par les membres de la Société des concerts.

*** Kalkbrenner a quitté Paris pour se rendre à Naples. Le célèbre pianiste doit prendre les bains d'Ischia.

*** Le concours de composition musicale va commencer à l'Académie des Beaux-Arts. Concours d'essai : entrée en loges, le samedi 2 juin; sortie de loges, le vendredi 8 juin; jugement, le samedi 9 juin. Concours définitif : entrée en loges, le samedi 23 juin; sortie de loges, le mercredi 18 juillet; jugement, les 3 et 4 août.

*** Les deux associations réunies des artistes musiciens et des artistes peintres organisent une admirable fête, qui sera donnée, le 9 du mois prochain, à Lyon, dans le Jardin d'Hiver, et qui réunira les mêmes attraits, les mêmes splendeurs que la fête donnée, il y a quelques mois, par les mêmes associations au Jardin d'Hiver de Paris.

*** Une lettre de Mme Rossini contient des détails rassurants sur la santé de l'illustre maestro, tout en confirmant la nouvelle que Rossini s'était vu forcé de quitter précipitamment Bologne à la suite d'une violente démonstration populaire.

*** Un jeune ténor, élève du Conservatoire de Paris, et qui a fait ses débuts à l'Opéra-Comique, Montaubry, obtient beaucoup de succès à Bruxelles, où il a paru d'abord dans *la Sirène*.

*** *La Revue comique* est un recueil des plus spirituels et des plus amusants. Le crayon y rivalise avec la plume, qui est tenue par la main habile et incisive de Taxile Delord. La possession de ce charmant volume nous paraît le meilleur antidote contre les ennuis du temps présent.

*** Les funestes influences de la saison n'épargnent pas les artistes. Au nombre des pertes récentes que nous avons à déplorer, il faut placer celle de Mlle Naldy, jeune cantatrice, enlevée à l'âge de vingt-trois ans, par une mort presque subite. Elle arrivait de Nantes, où elle elle avait appris et joué, en vingt jours, les principaux rôles de *Pascarello* et du *Val d'Andorre*. Mlle Naldy a éprouvé les premiers symptômes de l'épidémie qui l'a tuée, quelques minutes après avoir chanté, dans une église, pour les exercices du mois de mai, un *Hymne à Marie*, où l'on avait remarqué sa voix fraîche et pure. C'est ce qui a inspiré à M. Milhès, professeur de chant, une strophe récitée sur sa tombe, et dont voici les quatre derniers vers :

Oui, quand ces jours passés, dans une hymne à Marie,
Tu chantais à l'église, implorant son amour,
La Vierge t'aura dit : Viens à moi, sois bénie,
Tes chants me seront doux au bienheureux séjour.

Mlle Naldy avait obtenu de légitimes succès à Lyon, Bordeaux, Bruxelles, Nice et Nantes, *Lucie de Lammermoor*, *les Diamants de la Couronne*, *la Part du Diable*, *l'Ambassadrice*, *Ne touchez pas à la Reine*, étaient autant de triomphes pour elle. Elle était respectée, aimée, chérie de tous ses camarades. Sa

mère ne l'a quittée qu'à la tombe, et la couronne blanche décorait saintement le cercueil comme le véritable symbole d'une vertueuse existence.

Chronique étrangère.

*** *Berlin, 17 mai.*—Les *Huguenots* ont été représentés pour les débuts de Tichatschek qui doit donner ici une série de représentations. Salle comble, exécution parfaite, succès d'enthousiasme. Tichatscheck, dont le bel et puissant organe a résisté à l'action du temps, a été admirable dans le rôle de Raoul, surtout au quatrième acte. *Elie*, oratorio de Mendelssohn, a été exécuté dans l'église de la garnison par l'institut de chant de *Schneider* et par la chapelle royale. Les *soli* ont été chantés par Mmes Koester, Burchard, Caspari, MM. Pfiszer, Tschiesche. L'exécution a laissé à désirer, ainsi que le succès.

*** — *Anvers* Nous avons ici en ce moment les 40 chanteurs montagnards, qui ne donneront qu'un seul concert. — A la cathédrale, on a exécuté un *salut* remarquable, composé par M. Callemaert, de Courtrai, amateur distingué, qui a consacré sa fortune et son temps à l'encouragement et aux progrès de l'art dans sa ville natale.

*** *Dresde.* — Tout le personnel du théâtre a été *renercié*; on n'a conservé que Tichatschek et Mme Schræder Devrient. — On raconte qu'au moment où les troupes eurent pris d'assaut l'hôtel de Saxe, un chanteur italien venait d'entonner le passage de la Norma : « *Voilà l'instant où tu reconnaîtras.* » Des officiers vinrent au secours du malheureux artiste et le mirent en lieu de sûreté.

*** *Madrid.* — Le bénéfice de Mlle Roissy a eu le privilége de remplir le théâtre. Mlle Roissy, qui est une des meilleures chanteuses qu'on ait entendues sur les théâtres de Madrid, a été très-applaudie, et dans chacun des morceaux qu'elle a chantés, elle a déployé la fraîcheur de sa voix, l'agilité de son gosier et l'élégance de ses manières. Dérivis, Cassani et Sarmattey ont figuré dignement à côté de la prima donna. Le célèbre violoniste Haumann a donné deux concerts; il y a eu peu de monde, et certes son talent valait mieux que cela.

*** Le Comité de l'Association des Artistes dramatiques a l'honneur d'informer Mmes et MM. les Artistes de Paris et de la province que l'assemblée générale annuelle aura lieu le mardi 29 mai 1849, à une heure et demie, dans la grande salle du Conservatoire de musique, rue Bergère. Lecture sera faite du rapport sur les travaux de l'année et sur la situation financière de la caisse de secours. On procédera ensuite au renouvellement du comité par cinquième, ainsi que les statuts de l'Association le prescrivent. Le Comité prie instamment Mmes et MM. les Artistes de se faire un devoir d'assister à cette réunion. On ne sera admis que sur la présentation d'une carte de sociétaire; cette carte sera remise dans les théâtres par MM. les délégués, et par l'agent-trésorier, rue Neuve-Saint-Nicolas, 14 *bis*.

***Ainsi que nous l'avons déjà annoncé à nos lecteurs, le directeur de l'Ecole lyrique, 18, rue de la Tour-d'Auvergne, vient de s'attacher plusieurs nouveaux professeurs dont les noms seuls sont une garantie de succès, MM. Révial, Duvernoy, Crobaré et Vautron. —Les classes sont commencées depuis le 1er mai courant. — Plusieurs ouvrages sont à l'étude, et on nous promet au premier jour une brillante soirée dans laquelle nous entendrons une jeune et charmante cantatrice, Mlle Cotteret, à qui un brillant avenir est réservé sur nos premières scènes. C'est dans *les Voitures versées* qu'elle fera son premier essai. Certes, nous irons applaudir à ce début et nous rendrons compte de cette représentation, où nous devrons apprécier aussi le talent d'un baryton, M. Comte, et d'une chanteuse légère, Mlle Peaucellier, dont on nous dit beaucoup de bien. Viendront ensuite, dans le premier acte d'*Haydée*, les débuts de M. Miécamp, ténor sur lequel on fonde de grandes espérances.

JARDIN D'HIVER. — On fait en ce moment les préparatifs d'une fête qui, par sa nouveauté, doit piquer la curiosité du public. Il ne s'agit de rien moins que d'un nouveau ballet qui sera exécuté pour la première fois par les artistes de l'Opéra dans ce palais de cristal qu'on nomme Jardin-d'Hiver. Danse, musique, spectacle, rien n'est épargné pour réunir tous les genres de plaisir qu'on peut espérer trouver dans une soirée à laquelle assistera l'élite de la société parisienne, mardi 29 mai. A ceux à qui les préoccupations politiques feraient trouver cette fête inopportune, nous dirons qu'elle est donnée au bénéfice des pauvres honteux de la ville de Paris. — La charité n'est jamais hors de saison. Prix du billet : 5 fr. — Billets de famille pour quatre personnes : 15 fr.

— Les étrangers commencent à arriver à Paris. Nous préviendrons ceux d'entre eux qui ne l'ont pas visité depuis quelques années, que le Diorama est maintenant placé sur le boulevard Bonne-Nouvelle, nos 20 et 23. Son exposition se compose en ce moment des deux belles vues de la basilique de Saint-Paul (*à Rome*), et du canal de Honan à Canton (*en Chine*), avec la fête si originale et si curieuses des Lanternes.

— M. Knecht, jeune professeur de piano compositeur, déjà très-connu en Alsace, désirerait trouver une place d'organiste dans une ville du midi ou de l'intérieur de la France; il accepterait cette position même avec des appointements assez faibles, persuadé que son talent d'exécution sur le piano et son savoir musical (assez étendu pour qu'il puisse enseigner avec succès les instruments à vent) lui procureraient promptement des leçons en ville qui le mettraient à même d'exister honorablement.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

Publications nouvelles pour Piano.

C. V. ALKAN aîné.

Premier recueil d'Impromptus.

Op. 32, no 1. Vaghezza, l'Amitié. Fantasietta alla moresca, la Foi. . . . . 7 f. 50

Deuxième recueil d'Impromptus.

Op. 32, no 2. Trois airs à cinq temps et un air à sept temps . . . . . 6 »

L. BLAHETKA.

Op. 54. Fantaisie sur *les Huguenots* . . 9 »

J. BLUMENTHAL.

Op. 5. Trois Mazurkas. . . . . 6 »
Op. 6. Deux Valses, deux suites, chaque 5 »

STEPHEN HELLER.

Op. 63. Capriccio . . . . . 6 »
Op. 64. Presto capriccioso . . . . . 6 »
Op. 66. La Marguerite, caprice brillant sur le *Val d'Andorre* 7 50

LECARPENTIER.

Bagatelle sur *le Violon du Diable*, ballet de Pugni . . . . . 5 »

GEORGES MATHIAS.

Op. 1. Trio pour piano, violon et violoncelle . . . . . 20 »
Op. 2. Paysage et Marche croate. . . . 6 »
Op. 3. Nocturne et Barcarolle . . . . . 6 »
Op. 4. Deux Polkas de concert. 7 50

Deux œuvres nouvelles de

GEORGES ONSLOW.

Op. 72. 28e Quintette pour 2 violons, alto et 2 violoncelles . . . . . 18 »
Op. 76. Grand quintette pour piano, deux altos et violoncelle . . . . . 24 »

DEUX MORCEAUX NOUVEAUX

DE

E. PRUDENT.

Op. 32. **Air et marche arabes**... 7 fr. 50 c. | Op. 33. **Farandole**.... 7 fr. 50 c.

TRAITÉ D'HARMONIE DU PIANISTE.

Principes rationnels de la modulation, pour apprendre à préluder et à improviser. Exemples de préludes, de fugues et d'études pour le piano.

Nouveau système qui facilite extrêmement l'étude approfondie de la composition, en réduisant toutes les suites d'accords sur des progressions harmoniques; le renversement des intervalles sur des règles de chiffres, et la manière de chiffrer les bases d'après l'altération des intervalles qui composent les accords et leurs renversements; grande suite de matériaux pour moduler et préluder, etc., etc., etc.

Toute personne sachant bien la musique pourra, avec ce traité, apprendre l'harmonie sans maître, ou l'enseigner à ses élèves.

Par Fred. KALKBRENNER,

Officier de la Légion-d'honneur, chevalier de plusieurs ordres, etc., etc., etc.

Prix 25 francs.

SOUS PRESSE :

PROMETHÉE ENCHAÎNÉ

Scènes d'après ESCHYLE,

PAROLES DE M. LÉON HALÉVY,

Musique de

F. HALÉVY.

Grande partition. — Partition de piano et morceaux détachés.
Arrangement de piano par M. GARAUDÉ.

POUR PARAITRE

Chez **BRANDUS** et Cie, éditeurs, rue Richelieu, 87.

LE PROPHÈTE

Opéra en cinq actes,

Paroles de M. SCRIBE, Musique de

Giacomo Meyerbeer,

TABLE THÉMATIQUE des Morceaux détachés, arrangés avec accompagnement de Piano

PAR M. ALBERT GARAUDÉ.

1er ACTE.

N° 1. **Chœur pastoral.** « *La brise est muette.* »
2. **Cavatine de Berthe,** chantée par Mme CASTELLAN « *Mon cœur s'élance.* »
2 *bis.* LA MÊME, transposée en la bémol.
3. **L'appel aux armes,** solo et chœur. « *O Liberté, à toi cette victoire!* » (Extrait du prêche des Anabaptistes.)
3 *bis.* LE MÊME, arrangé pour quatre voix d'hommes.
3 *ter.* LE MÊME, arrrangé pour voix seule.
4. **Romance** à deux voix, chantée par Mmes CASTELLAN et VIARDOT « *Un jour dans les flots de la Meuse.* »

2e ACTE.

5. **Valse et morceau d'ensemble.** « *Valsons toujours.* »
6. **Le songe et la Pastorale,** chantés par M. ROGER, accompagné des trois Anabaptistes. « *Sous les vastes arceaux.* »
7. **La Pastorale,** chantée par M. ROGER, accompagné des trois Anabaptiste. « *Il est un plus doux empire.* »
7 *bis.* LA MÊME, pour voix seule.
7 *ter.* LA MÊME, transposée en *la* bémol.
8. **Arioso de Fidès,** chanté par Mme VIARDOT. « *Mon fils, sois béni.* »
8 *bis.* LE MÊME, transposé en *la* bémol mineur, pour voix de soprano.
9. **Grand Quatuor,** chanté par MM. ROGER, LEVASSEUR, GUEYMARD et EUZET. « *Gémissant sous le joug* »

3e ACTE.

10. **Chœur des Anabaptistes,** « *Du sang.* »
11. **Couplets de Zacharie,** chanté par M. LEVASSEUR. « *Aussi nombreux que les étoiles,* » avec chœur.
11 *bis.* LES MÊMES, pour voix seule.
12. **L'arrivée des patineurs,** chœur: « *Voici les fermières.* »
Quatre airs de ballets, arrangés pour piano seul et à quatre mains: N° 1. Valse. — N° 2. Pas de la Redowa. — N° 3. Quadrille des Patineurs. — N° 4. Galop.
13. **Trio bouffe,** chanté par MM. Bremond, Levasseur et Gueymard, « *Sous votre bannière.* »
14. **Chœur des soldats révoltés.** « *Par toi, Munster.* »
15. **Prière** chantée par M. ROGER, avec chœur.
16. **Hymne triomphal,** chanté par ROGER. « *Roi des cieux.* »

4e ACTE.

17. **Complainte de la Mendiante,** chantée par Mme VIARDOT. « *Donnez, donnez pour une pauvre âme.* »
17 *bis.* LA MÊME, transposée pour soprano, en fadièse mineur.
18. **Duo,** chanté par Mmes CASTELLAN et VIARDOT. « *Pour garder à ton fils.* »
Marche du sacre, pour piano seul et quatre mains.
19. **Domine salvum fac regem** et **Imprécation,** chanté par Mme VIARDOT, quatre Anabaptistes et les chœurs. « *Que Dieu sauve le roi prophète!* »
19 *bis.* LE MÊME, chanté par Mme VIARDOT et quatre Anabaptistes (sans chœur).
19 *ter.* LA MÊME chanté par Mme VIARDOT, pour voix seule.
20 **Chœur des enfants et chœur général** (extrait du finale), « *Le voilà le roi prophète.*
20 *bis.* **Chœur des enfants.**
21. **Couplets de Fidès** (extrait du finale), chantés par Mme VIARDOT. « *Qui je suis!* »

5e ACTE.

22. **Scène et air,** chanté par Mme VIARDOT. « *O prêtres de Baal!* »
22 *bis.* **Cavatine,** chantée par Mme VIARDOT (extrait du grand air) « *O toi qui m'abandonnes!* »
22 *ter.* LA MÊME, transposée en *ré.*
22 *quater* **Allégro** (Extrait du grand air), « *Comme un éclair.* »
23. **Grand duo,** chanté par M. ROGER et Mme VIARDOT. « *Mon fils, je n'en ai plus.* »
24. **Trio,** chanté par M. ROGER, Mmes VIARDOT et CASTELLAN, « *Combien ma douleur.* »
24 *bis.* **Nocturne** à trois voix (Extrait du trio), « *Loin de la ville.* »
25. **Couplets bachiques,** chantés par ROGER. « *Versez, que tout respire.* »

ARRANGEMENTS POUR TOUS LES INSTRUMENTS.

Le Poëme est en vente. — Prix : 1 franc.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 22. 3 Juin 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — *Le Prophète*, 4e et dernier article, par **Fétis** père. — Revue musicale de Londres. — Feuilleton, poëme du *Prophète*. — Nouvelles et Annonces.

LE PROPHÈTE,

Quatrième et dernier article.

La partition.

J'ai déjà dit qu'une des qualités les plus remarquables du talent de Meyerbeer consiste dans l'originalité des rhythmes, et j'ai fourni quelques exemples à l'appui de mon opinion : les derniers actes du *Prophète* sont plus riches encore de thèmes où cette qualité se révèle. La tendance du maître vers la recherche de formes rhythmiques nouvelles est un témoignage de la justesse de son jugement à l'égard de la situation actuelle de l'art et de son avenir. Dans le cours de philosophie de la musique que j'ai fait en 1832, j'ai dit que les transformations de l'art se trouveront dans le rhythme et dans l'exploration de son immense domaine, dont les abords seulement sont connus : Meyerbeer semble partager mon opinion, car il porte dans le choix de ses rhythmes plus de soin que n'en mettent les maîtres les plus célèbres.

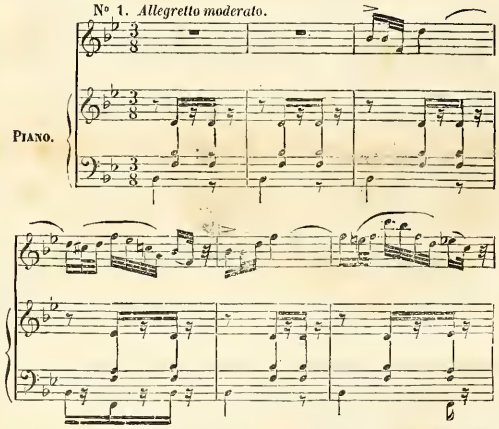
Le chœur des anabaptistes qui ouvre le troisième acte :

Du sang ! Que Judas succombe !

a une énergie sauvage qu'il doit précisément à son rhythme coupé. C'est aussi par leur rhythme que les couplets de Zacharie,

Aussi nombreux que les étoiles,

produisent leur effet. Les airs de danse de ce même troisième acte ont tous des rhythmes originaux et très-cadencés, comme on peut le voir par ces thèmes :



LE PROPHÈTE.

Suite du 3e et dernier acte *.

Aucun d'eux n'eût osé, sacrilége et faussaire,
Se dire fils du ciel et renier sa mère !
Et toi, Prophète, à la terre funeste,
Toi qui bravas la colère céleste,
Sourd à l'honneur comme à la voix du sang,
Ingrat ! ... je te maudis, va-t'en ! va-t'en !

JEAN se précipite à ses pieds en cachant sa tête dans ses mains.

FIDÈS.

Eh bien ! si le remords s'éveille dans ton âme,
Et si tu veux encore être digne de moi,
Renonce à ton pouvoir, à ceux qui t'ont fait roi !

JEAN.

Déserter mes soldats !....

FIDÈS.

C'est Dieu qui le réclame ! !

JEAN.

Par eux je fus vainqueur !

FIDÈS.

Par eux tu fus infâme ! !

JEAN.

Ils diront que j'ai tui !....

FIDÈS, levant la main au ciel.

Vers le ciel, vers l'honneur !

CAVATINE.

A la voix de ta mère
Le ciel peut se rouvrir !
Dieu n'a plus de colère
Devant le repentir !
Par lui.... je te l'atteste,
Tes crimes s'oubliront,
Et le pardon céleste
Descendra sur ton front !

Jean retire de sa tête la couronne, qu'il pose sur la table de pierre, près de lui.

FIDÈS.

Oui.... oui, mon fils !.... ce nom si tendre,
Mon cœur est prêt à te le rendre !

Avec tendresse.

Mon fils !.... mon fils !...

ENSEMBLE.

FIDÈS, avec entraînement.

Il en est temps encor,
Sois à ma voix fidèle;
De toi dépend ton sort !
Le Dieu du ciel t'appelle :
Si la vertu par lui
Obtient noble couronne,
Au repentir aussi
Ce Dieu clément la donne !

JEAN.

Quoi ! je pourrais encor,
Moi, si longtemps rebelle,
Changer enfin mon sort !
A lui Dieu me rappelle !
Oui, oui, je crois en lui !..
La céleste couronne
Au repentir aussi
Ce Dieu clément la donne !

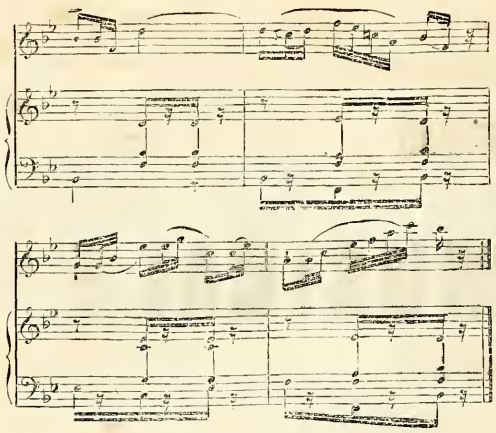
FIDÈS, d'un ton impérieux.

Tu vas quitter ce palais.

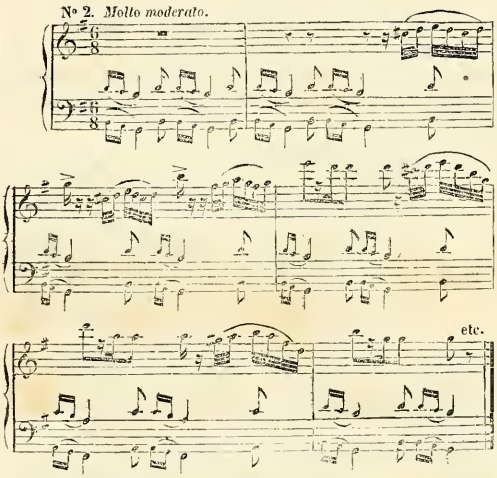
JEAN.

Je le jure !

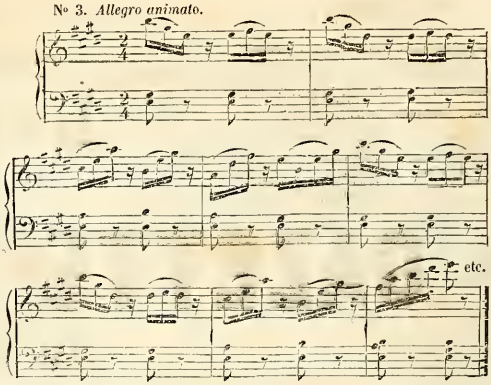
* Voir les nos 16, 17, 18, 19, 20 et 21.



N° 2. *Molto moderato.*



N° 3. *Allegro animato.*



Dans le quadrille des patineurs, il y a un double rhythme, car celui de l'accompagnement marque très-bien le mouvement d'impulsion qu'on se donne dans l'exercice du patin, et celui de la mélodie est à la fois bien scandé et très-élégant.

Après les danses, vient un morceau capital où le rhythme est d'autant plus remarquable, qu'il est en même temps une déclamation juste des paroles. Ce morceau est un trio bouffe de deux missionnaires anabaptistes et d'Oberthal. Tout le thème du premier mouvement est excellent. Il était impossible de mieux détailler ces paroles :

Sous votre bannière,
Que faudra-t-il faire?
Je veux le savoir.

Remarquez que le poëte, par une de ces négligences qui abondent malheureusement dans nos livrets d'opéras, au lieu de ce vers si naturel et de même nature que les autres :

Que faudra-t-il faire?

avait mis, entre deux vers de cinq, ce vers de quatre qui rompt le rhythme et le rend impossible :

Que faut-il faire?

Toute la déclamation de ce premier mouvement est saisie par le musicien avec un rare bonheur, et, sous ce rapport, on peut dire qu'il a fait de l'excellente musique française. Grétry eût envié la phrase et l'accent hypocrite par quoi Meyerbeer a rendu ces vers :

FIDÈS.
Nous chercherons tous deux quelque retraite obscure,
Où, de tous oublié, près de moi tu vivras!

JEAN.
Et Berthe?

FIDÈS.
Dès demain elle suivra nos pas!

JEAN, avec ivresse.
Elle existe?.... partons! Dieu vous guide et m'éclaire!

FIDÈS.
Elle existe et te garde un éternel amour!

JEAN.
Protégé par vous deux, vous dites vrai, ma mère,
Le ciel pourra m'absoudre un jour!

ENSEMBLE.

JEAN.
Il en est temps encor?
Moi si longtemps rebelle!
Etc., etc.

FIDÈS.
Il en est temps encor!
Sois à l'honneur, fidèle!
Etc., etc.

SCÈNE V.

LES PRÉCÉDENTS, BERTHE, habillée de blanc et tenant un flambeau à la main. BERTHE entre par la porte à droite.
S'avançant vers le mur du fond et touchant la dalle de pierre qui s'ouvre.

Voici le souterrain! et la dalle de pierre!

JEAN, à part.
O ciel!

FIDÈS, allant à elle.
Berthe!

BERTHE, poussant un cri,
Fidès!

FIDÈS.
Ici que viens-tu faire?

BERTHE, s'adressant à Fidès.
Par mon aïeul, gardien du palais de Munster,
Je savais les amas de salpêtre et de fer
Cachés dans ce caveau!
Montrant le flambeau qu'elle tient.
Cette flamme propice
Peut, en quelques instants, embraser l'édifice,
Ce prophète et les siens, et moi-même avec eux!

FIDÈS.
Que dit-elle? grands dieux!
Se retournant avec effroi vers Jean.
Mon fils!

BERTHE, apercevant Jean et poussant un cri.
Ah! qu'ai-je vu?
Courant à lui.
Mon bien aimé.... C'est toi qui m'es rendu!

TRIO.

BERTHE, à Jean.
Combien ma douleur fut amère,
Je t'ai cru tombé sous les coups
De ce Prophète sanguinaire...

FIDÈS, s'élançant pour la faire taire.
O ciel!

JEAN, qui est placé entre les deux femmes, retient sa mère, et lui dit à voix basse.
De grâce! Taisez-vous!

BERTHE.
Ce monstre en horreur à la terre,
Ce monstre aux enfers destiné!

JEAN, bas à sa mère, pendant que Berthe remonte le théâtre.
Ah! vous m'aviez trompé, ma mère!
Le ciel ne m'a pas pardonné!

BERTHE, revenant près de Jean qu'elle presse contre son cœur.
Quel ange a préservé ta vie?
Qui t'a soustrait à sa furie?
A son regard qui porte le trépas?

FIDÈS, voulant la faire taire.
Berthe!

JEAN, bas à sa mère, avec désespoir.
Ne me trahissez pas.

FIDÈS, à Berthe.
Si l'on nous entendait!

JEAN, à sa mère, pendant que Berthe remonte le théâtre.
Qu'elle ignore mon crime.
Si je perds son amour, si je perds son estime,
Croyez-le bien, je n'y survivrai pas!

Du reste, en bon chrétien, mon frère,
Saintement toujours tu vivras !

Le second mouvement à trois temps a aussi de la verve et du rythme; mais je crois que les chanteurs le saccadent trop dans l'exécution. Un nouveau thème se produit ensuite, et rend avec une expression imitative d'un très-bon effet ces vers :

La flamme scintille,
Et grâce à ce fer,
Du caillou pétille
Et jaillit l'éclair.

Après quoi, le mouvement à trois temps est repris en trio. Ce trio, l'un des bons morceaux de l'ouvrage, contraste bien avec le chœur de la révolte, dont le rhythme court et animé a une grande énergie. Toute cette scène est fort belle. Je regrette que les limites où je dois me renfermer ne me permettent pas d'examiner dans une analyse suivie les beautés de la prière : *Seigneur, qui vois notre faiblesse*, et celle de l'hymne de triomphe :

Roi du ciel et des anges,
Je dirai tes louanges
Comme David, ton serviteur.

Ce dernier mouvement est plein d'un enthousiasme inspiré ; il termine d'une manière brillante un acte où sont réunis des effets très-variés.

Nous voici au quatrième, où l'intérêt scénique et musical va se développant jusqu'à la fin. Il y a quelque chose de pittoresque et de bien senti dans le chœur de bourgeois de Munster, qui, frappés de terreur, crient devant les soldats :

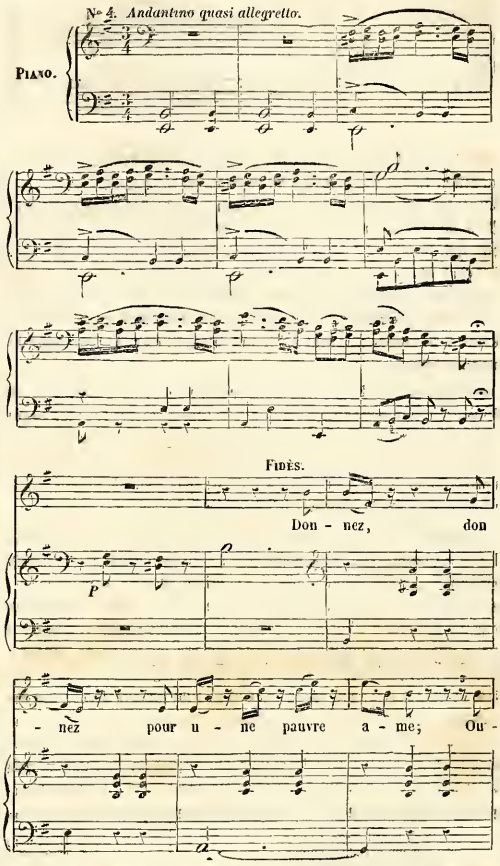
Vive le prophète !
Vivent ses soldats !

Puis disent tout bas, lorsqu'ils sont seuls :

A bas le prophète !
A bas ses soldats !

Cette opposition de couleur musicale est d'un rare bonheur ; mais, précisément par le nombre considérable de ces intentions dramatiques accumulées par le compositeur, il naît une sorte de fatigue qui ne permet pas de les saisir à une première audition, et ce n'est qu'après avoir assisté à plusieurs représentations qu'on parvient à distinguer toutes ces richesses de l'art.

Au nombre des morceaux de l'ouvrage où la couleur locale est d'une émouvante vérité se place la romance ou complainte de Fidès. Il y a à un sentiment de tristesse profonde, comme celui d'une mère qui pleure son fils, sous des formes originales dont je ne crois pas pouvoir donner une idée plus juste qu'en transcrivant ici le début de cette élégie. La ritournelle, écrite pour des altos, des bassons et des violoncelles, est d'une touchante mélancolie.



BERTHE, regardant avec attention du côté de l'escalier.

Non!... Personne!
Redescendant et revenant près de Jean.
Si tu savais
Qu'au péril de mes jours, de mon honneur, peut-être,
J'ai pénétré dans ce palais !
Pour venger ton trépas, pour immoler ce traître !

JEAN, avec désespoir.

Qui l'a trop bien mérité !

BERTHE, avec conviction, et lui saisissant la main.

N'est-ce pas?
Mais quedu moins le ciel, à défaut de mon bras....

FIDÈS, vivement.

Ah ! ne le maudis point !

BERTHE, étonnée.

Lui!

FIDÈS.

Ne maudis personne !
J'ai retrouvé mon fils, la haine m'abandonne !
Partons.

BERTHE, à Jean qu'elle entraîne.

Loin du tyran... Viens! Dirige nos pas!

JEAN, bas à sa mère.

Pitié ! ne me trahissez pas!

ENSEMBLE.

Loin de la ville,
Qu'un humble asile,
Qu'un sort tranquille,
Comble nos vœux !
Douce retraite,
Sombre et discrète,
Qui nous permette
De vivre heureux !

JEAN, courant ouvrir la porte de droite.

Partons!... Cette porte secrète
Donne sur la campagne et nous permet de fuir !

FIDÈS, écoutant près de l'escalier à gauche.

On vient!... on vient !...

BERTHE, avec effroi, se tenant près de Jean.

O ciel! être heureuse et mourir!

JEAN, la pressant contre son cœur.

Va, ne crains rien !... Je sauverai ta tête!

BERTHE, avec terreur.

Si c'était le Prophète !
Entourant de ses bras Jean qui tressaille.
O ciel !

SCÈNE VI.

LES PRÉCÉDENTS, UN OFFICIER, suivi de plusieurs soldats, descend précipitamment par l'escalier de gauche.

L'OFFICIER, courant près de Jean.

On t'a trahi !
Par ruse, en ce palais, s'est glissé l'ennemi !

Berthe le regarde avec effroi et avec étonnement.

L'OFFICIER, s'adressant toujours à Jean.

Ils veulent t'immoler au milieu de la fête
De ton couronnement... Viens les punir, Prophète.

BERTHE, à ce mot, pousse un cri terrible.

Ah !!

Elle s'éloigne vivement de Jean qu'elle contemple avec effroi.

O spectre épouvantable !
O terre, entr'ouvre-toi?

A Jean qui fait un pas vers elle.

Fuis !... Que ta main coupable
N'approche pas de moi!
Ton sceptre fut un glaive,
Tes droits sont des forfaits !
Et le sang qui s'élève
Nous sépare à jamais !

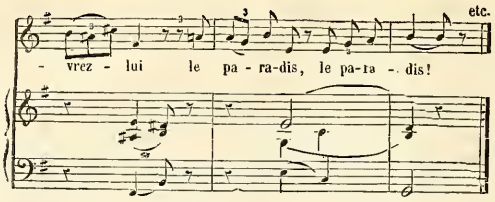
ENSEMBLE.

FIDÈS.

O moment qui m'accable
Et d'horreur et d'effroi !
Grâce pour le coupable!
S'il le faut, c'est pour toi !
Son pardon fut un rêve
Qu'en mon cœur j'espérais ;
Mais le sang qui s'élève
Les sépare à jamais !

JEAN.

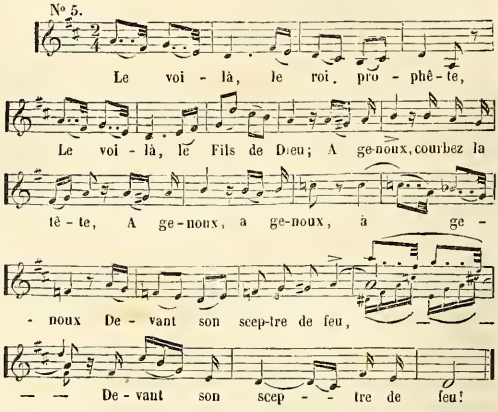
O tourment effroyable !
O terre, entr'ouvre-toi !
Point de grâce au coupable !
Plus de repos pour moi!
Mon sceptre fut un glaive,
Mes droits sont des forfaits !



Le duo de Berthe et de Fidès est un des grands morceaux de la partition. La première phrase de Berthe, en *sol* mineur, *pour garder à ton fils le serment qui m'engage*, est certainement belle; elle a de la passion, de la verve et de l'expression. Le mode majeur qui termine la période est aussi beau et noble; on y trouve de l'élan et de la distinction; mais le reste du morceau ne me paraît pas répondre à cet heureux début. L'espèce de contre-point, à marches progressives d'harmonie, que font entendre là les deux femmes, ne répond pas tout à fait au sentiment dont le spectateur les suppose émues.

Le changement de la scène nous transporte dans la cathédrale de Munster : c'est pour cette scène que le maître a réservé ses plus beaux effets, et toutes les ressources de cet esprit de grande conception que *Robert* et les *Huguenots* ont fait admirer dans l'ancien et dans le nouveau monde, et qui ne se manifeste pas dans de moins vastes proportions dans la partition du *Prophète*.

La marche du sacre, pompeuse et brillante, se fait entendre; son thème est large; son instrumentation se distingue par une sonorité puissante. Le *finale* commence par la prière *Domine, salvum fac regem nostrum prophetam*, chanté à quatre voix par les missionnaires, puis il est repris en chœur par le peuple. L'orgue se fait entendre, et sur sa phrase harmonique, Fidès exhale ses imprécations contre le Prophète, empreintes de la plus grande énergie. La phrase : *Que dans le ciel, il soit maudit*, est surtout d'une grande force. Les reprises du chœur, se groupant avec cette voix principale, ont de l'ampleur et de la majesté. Le caractère de la musique change ensuite dans le chant des enfants de chœur, sur lequel on voit une marche de jeunes filles. Ce chant, dont j'ai déjà parlé dans l'analyse du second acte, est dit ici en entier, avec l'accompagnement des jeux doux de l'orgue. A la phrase première, qui est en *ré*, succède une modulation en *fa* où le thème se redit d'une manière charmante, puis arrive une de ces rentrées heureuses dans le ton, qui sont si familières à Meyerbeer. La citation de la mélodie elle-même fera mieux comprendre ce que j'en dis; la voici :



Sur la dernière note du thème, un chœur de femmes se fait entendre et se groupe avec la suite du chant des enfants; puis, continuant à se développer, ce chant est repris par le chœur du peuple, l'orgue déploie toutes les richesses de sa puissance, et l'orchestre vient y ajouter toute sa masse sonore par des accords énergiques. Il y a dans cet ensemble une grandeur, une solennité qui saisit, étonne et captive l'auditoire. Sur ce grand ensemble s'achève la cérémonie du sacre dans l'éloignement; puis la marche du retour s'opère, et lorsque la masse sonore s'éteint dans les dernières mesures, tout le monde est prosterné, et le *Prophète*, accablé par la réalisation de son rêve, dit, sur l'harmonie douce d'un petit nombre d'instruments, ces paroles entrecoupées sur une seule note et d'une voix faible : *Jean! tu règneras!... oui... c'est donc vrai?... Je suis l'élu, le fils de Dieu!*

Et le sang qui s'élève
Nous sépare à jamais!

FIDÈS, voulant entraîner Jean.

Tu l'as promis. Partons! viens, il faut nous presser!

JEAN.

Non! je reste à présent! à la mort je me livre!
Berthe sait mes forfaits, qu'ai-je besoin de vivre?
Berthe m'avait maudit, Dieu devait l'exaucer!

ENSEMBLE.

FIDÈS.

O tourment qui m'accable
Et d'horreur et d'effroi,

A Berthe.

Grâce pour le coupable!
S'il le fut, c'est pour toi!
Son pardon fut un rêve
Qu'en mon cœur j'espérais,
Mais le sang qui s'élève
Les sépare à jamais!

BERTHE.

O spectre épouvantable!
O terre, entr'ouvre-toi!
Fuis!... Que ta main coupable
N'approche pas de moi!
Ton sceptre fut un glaive,
Tes droits sont des forfaits!
Et le sang qui s'élève
Nous sépare à jamais!

JEAN.

O tourment effroyable!
O terre, entr'ouvre-toi!
Point de grâce au coupable!
Plus de repos pour moi!
Mon sceptre fut un glaive,
Mes droits sont des forfaits!
Et le sang qui s'élève
Nous sépare à jamais!

BERTHE.

Je t'aimais, toi que je maudis,
Je t'aime encore peut-être... et m'en punis!

Elle se frappe d'un poignard et tombe dans les bras de Fidès.

Jean pousse un cri et se jette à ses pieds. Berthe détourne ses regards de Jean, prend la main de Fidès et lui dit en montrant son fils.

Séparés à jamais sur terre,
Qu'il se repente, ô ma mère!
Pour que je puisse au moins le revoir dans les cieux!

JEAN, avec désespoir.

Aux soldats leur faisant signe d'emmener sa mère et Berthe.

Morte!... morte!... Partez! Moi je reste en ces lieux!

Reprenant la couronne qui est restée sur la table de pierre et la remettant sur son front.

Je reste pour punir les coupables!

FIDÈS, qu'on entraîne malgré ses efforts.

Mon fils!

JEAN, aux soldats, leur montrant Fidès.

Veillez sur elle. Adieu, ma mère! Adieu!

FIDÈS, qu'on entraîne.

Mon fils!

JEAN, regardant la porte qui vient de se refermer sur Fidès.

Elle est sauvée!... Allons!

Il regarde le caveau que Berthe a montré au commencement de la scène, et dit après un instant de réflexion en se désignant lui-même.

Oui, tous seront punis!

Jean remonte vivement par l'escalier à gauche.

Le théâtre change.

La grande salle du palais de Munster. Une table placée sur une estrade s'élève au milieu du théâtre. On monte de chaque côté par des degrés. Autour de la table circulent des pages, des valets portant des vins et des fruits. Au fond, à droite et à gauche de grandes grilles en fer conduisant en dehors du palais. Jean est assis, seul, pâle et triste devant une table couverte de mets, de vins et de fleurs, ou étincellent des vases d'or. De jeunes filles le servent, d'autres dansent autour de la table, pendant que les anabaptistes, hommes et femmes, célèbrent les louanges du Prophète. De tous côtés les flambeaux étincellent, des lustres brillent au plafond.

CHŒUR

Hourra! hourra! gloire au prophète!
A ses élus, transports joyeux!
Hourra! hourra! plaisir et fête!
A nous les voluptés des cieux!

Les danses et les chants redoublent. Plusieurs officiers qu'on a vus à la scène précédente, dans le souterrain, montent à gauche et à droite les degrés de la table et viennent, à voix basse, apporter des nouvelles au Prophète.

JEAN, aux officiers.

Ils viennent! dites-vous?

A l'un des officiers à gauche.

Tu sais mes ordres!... va!

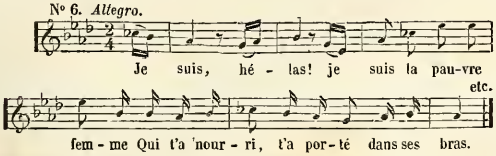
L'officier descend les marches de l'escalier et sort. Jean s'adressant aux officiers qui sont à droite.

Vous, dès qu'en ce palais entreront leurs soldats,
Que ces grilles de fer se ferment sur ce gouffre
D'où jailliront bientôt et l'airain et le soufre!...
Puis hâtez-vous de fuir loin de ces lieux maudits,
Vous, mes seuls... mes derniers amis!

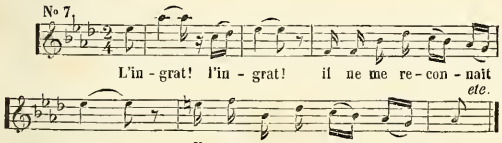
Les officiers descendent et disparaissent; Jean se lève, saisit une coupe, et s'adressant aux anabaptistes qui l'entourent.

Tout cela est d'une belle et noble conception; mais ce n'est encore que le prélude des grands effets du mouvement final.

On se souvient de cette situation où Jean, revêtu des habits impériaux, est debout, pendant que tout le monde est prosterné, hormis sa mère qui, le reconnaissant, s'écrie : *Mon fils !* On sait aussi l'indignation que soulève cette exclamation dans le peuple, et comment Jean, pour sauver les jours de sa mère, feint l'étonnement, et demande : *Quelle est cette femme? — Qui je suis?... moi!... qui je suis?* s'écrie Fidès : là commence ce chant si pathétique : *Je suis la pauvre femme*, qui jette dans cette grande scène un vif intérêt dramatique. Il y a dans ce chant un accent de mère si vrai, si tendre, si désespéré, qu'après l'avoir trouvé, le compositeur a dû avoir la certitude du succès de la scène. En voici le commencement :



Cette mélodie si touchante, à laquelle Mme Viardot ajoute tout le feu de son âme d'artiste supérieur, se termine par cette heureuse explosion, qui devient le thème de tout le reste du finale, et qui prend sous la main du maître les plus beaux développements et les plus grandes proportions.



Procédés de Tautenstein et Cordel.

Passant alternativement par toutes les parties de la masse chorale, et enrichie par degrés de toutes les ressources de l'instrumentation et de tous les artifices de l'art d'écrire, ce thème, qui n'a été d'abord qu'un cri du cœur, devient une grande pensée, dont les dernières périodes laissent dans l'âme de l'auditeur une profonde émotion.

Le premier morceau du cinquième acte est un des plus beaux de l'ouvrage; mais c'est une de ses conceptions dont le mérite ne saisit pas tout d'abord un auditoire, parce que les formes rhythmiques sortent des habitudes du public. Cet air a été conçu évidemment pour le talent de Mme Viardot, qui le dit admirablement. Meyerbeer, plus occupé de sa propre pensée que de celle du poète, a changé la disposition des vers, y a retranché, ajouté, et a su trouver, par ces modifications, d'heureuses inspirations. M. Scribe avait écrit :

Mon cœur est désarmé!
Mon courroux m'abandonne,
Ta mère te pardonne;
Adieu, mon bien-aimé.

Mais lorsqu'un complet se coupose de quatre vers, dont deux ont des rimes masculines et deux des rimes féminines, la disposition doit varier en raison du mouvement ou du caractère du morceau, et il n'y a guère que le compositeur qui soit bon juge de cela. Dans les mouvements vifs, les rimes croisées, avec le vers masculin pour le dernier, sont une bonne disposition; mais dans les mouvements lents, où la finale a besoin de s'étendre, le contraire est meilleur, et les rimes croisées avec le vers féminin en dernier, ou les vers masculins au milieu et le vers féminin pour finale, sont ce qu'il y a de mieux. Meyerbeer, dont l'air commence par un *andante cantabile*, a donc bien fait de changer la poésie des quatre premiers vers, de cette manière :

O toi qui m'abandonne,
Mon cœur est désarmé;
Mon cher enfant, mon bien-aimé,
Ta mère te pardonne.

Le caractère de la phrase principale de cet *andante* est noble et touchant; le rhythme en est original. Il y a sur ces mots : *Mon cher enfant, mon bien-aimé*, une sorte de dialogue entre la voix et le cor anglais, qui est rempli d'une tendre mélancolie. J'allais oublier de citer le récitatif qui précède ce mouvement lent; il est cependant très-remarquable et d'une grande énergie.

La forme de la phrase et le rhythme, dans le thème de l'*allegro*, ont de la nouveauté, et s'éloignent même absolument des formes habituelles, ce qui rend cet air fort difficile à chanter. C'est vraiment un ouvrage digne d'intérêt et d'étude que cette partition du *Prophète*, par les transformations qu'on y voit faire à la versification pour l'accommoder aux idées originales du musicien. Il était difficile, peut-être même impossible, que l'auteur du livret pût préparer du premier jet

---

JEAN, levant sa coupe.

Versez! que tout respire
L'ivresse et le délire!
Que tout cède à l'empire
De ce nectar brûlant!
Ah! la céleste fête!

Voyant Zacharie, Jonas et Mathisen qui entrent en ce moment par la grille à gauche.

Compagnons du Prophète,
La récompense est prête
Et le ciel vous attend!

Faisant signe à Jonas, à Mathisen et à Zacharie de s'asseoir près de lui.

O vous, mes ministres de mort!
A qui je dois ce sceptre auguste,
Venez! car je suis un roi juste,
Venez et partagez mon sort!

Mathisen, Jonas et Zacharie montent se placer aux côtés du Prophète.

JEAN.

Versez! que tout respire
L'ivresse et le délire!
Que tout cède à l'empire
De ce nectar brûlant!

De droite et de gauche les portes s'ouvrent. On voit s'élancer, l'épée à la main, l'évêque de Munster, l'électeur de Westphalie, les principaux officiers de l'armée impériale et les princes de l'empire. D'un autre côté entrent les anabaptistes qui ont livré le Prophète, et qui viennent se ranger autour de Zacharie.

JEAN, les regardant sans quitter la table, et levant sa coupe.

Oh! la céleste fête!
Venez près du Prophète;
La récompense est prête
Et l'enfer vous attend!

ZACHARIE, montrant Jean et s'adressant aux princes de l'empire.

Je le livre en vos mains.

JEAN, le regardant avec fierté.

Merci, Judas nouveau!

On entend fermer en dehors les grandes grilles du fond, les seules par lesquelles on puisse sortir de la salle.

JEAN, à voix haute.

Que ces portes d'airain soient celles du tombeau!

ZACHARIE, MATHISEN ET JONAS.

Le tyran est à nous!

JEAN.

A Dieu seul j'appartien!

OBERTHAL.

Il est en mon pouvoir!

JEAN.

Vous êtes tous au mien!

Une grande explosion se fait entendre, un pan de muraille s'écroule au fond du théâtre; et les flammes se font jour de tous côtés.

JEAN, s'adressant aux anabaptistes épouvantés qui voudraient et ne peuvent fuir.

Vous traîtres!...

A Oberthal et à tous les princes de l'empire.

Vous tyrans que j'entraîne en ma chute,
Dieu dicta votre arrêt!... et moi, je l'exécute!
Un second pan de mur s'écroule.
Tous coupables!... et tous punis!!!

En ce moment une femme, les cheveux épars, et le corps sanglant, se fait jour à travers les décombres, et vient tomber dans les bras de Jean, qui pousse un cri en reconnaissant sa mère.

Ah!...

FIDÈS.

Oui... c'est moi
Qui viens te pardonner et mourir avec toi!

ENSEMBLE.

OBERTHAL et les seigneurs.

O fureur! O délire!
Contre nous tout conspire!

S'adressant à chacun des anabaptistes.

C'est toi qu'il faut maudire,
Impie et mécréant!
Le feu gagnant le faîte
Nous ferme la retraite!
Ah! notre mort s'apprête
Et l'enfer nous attend!

FIDÈS.

Cessez de le maudire!
Repentant il expire!
Flambeaux, venez luire;
Tombez, palais fumant!

JEAN.

Oh! la sanglante fête!
Compagnons du Prophète,
La récompense est prête
Et l'enfer vous attend!

JONAS, MATHISEN, ZACHARIE.

O fureur! O délire!
Contre nous tout conspire!

S'adressant à chacun des seigneurs.

C'est toi qu'il faut maudire,
Implacable tyran!
Le feu gagnant le faîte
Nous ferme la retraite!
Ah! notre mort s'apprête
Et l'enfer nous attend!

L'incendie, qui a redoublé, éclate dans toute sa fureur; Jean s'est jeté dans les bras de sa mère, qui élève ses yeux vers le ciel. Tout s'embrase; le palais s'écroule. La toile tombe.

FIN.

des vers pour un rhythme comme celui de l'*allegro* de cet air. M. Scribe avait écrit :

Comme un éclair, ô vérité,
Que ta flamme,
Du fils ingrat, du révolté
Frappe l'âme !
Qu'il soit dompté soudain
Comme l'airain
Par le feu !

Les quatre premiers vers sont bien disposés et favorables pour un mouvement vif, par leur cadence rapide ; les autres sont moins heureux. Mais le compositeur a bouleversé tout cela si bien, que le vers : *Comme l'airain*, n'a plus de rime. Voici son arrangement :

Comme un éclair précipité,
Dans son âme
Frappe mon fils, ô vérité !
De ta flamme :
Qu'il soit dompté, comme l'airain
Par le feu !

C'est bien le cas où l'on peut avouer que *ce qu'on ne peut pas dire, on le chante.*

Quoi qu'il en soit de ces petites ficelles du métier, l'air dont il s'agit n'est pas moins un des plus admirables morceaux de la nouvelle partition du célèbre maître.

Le duo qui vient ensuite entre Fidès et son fils n'est pas moins remarquable, et peut-être a-t-il plus de chaleur et de force dramatique. Il y a une vigueur extrême dans cette phrase du premier mouvement : *Mais toi, tyran, que la terre déteste*, et le thème du second mouvement : *Il en est temps encore*, est d'une grande franchise, et, en même temps, a beaucoup d'originalité rhythmique. J'insiste sur l'éclat dont brille cette qualité dans la nouvelle partition de Meyerbeer, parce qu'elle ne me paraît pas avoir été saisie par les critiques qui ont rendu compte de cet ouvrage, et parce que je crois qu'il y a là un point de départ pour une transformation de l'art.

J'ai déjà dit que le petit trio de Berthe, Fidès et Jean, qui vient après ces scènes émouvantes, ne me paraissait pas avoir le caractère convenable, et que je le trouvais un peu trop mignard; mais en le considérant plus attentivement, je pense qu'il est nécessaire pour la variété. La fin de ce trio a beaucoup d'énergie; le morceau produirait plus d'effet s'il ne venait pas immédiatement après l'air et le duo précédent.

Ce qu'on doit regretter dans les nombreuses coupures qui ont été faites à l'opéra du *Prophète*, avant la représentation, c'est la bacchanale qui formait le finale de l'ouvrage, et dont il ne reste plus que des lambeaux. Tous les artistes qui ont assisté aux répétitions générales m'ont affirmé que le compositeur n'a jamais rien écrit de plus beau. Les couplets de Jean ont cependant été conservés ; ils sont brillants de verve et d'entrain.

J'ai tâché, dans cette analyse, de mettre en relief les beautés les plus remarquables de la nouvelle partition de Meyerbeer, sans néanmoins négliger la critique, lorsque j'ai cru devoir lui faire sa juste part. Je ne prétends pas, toutefois, que l'opinion générale doive se formuler sur la mienne : le temps seul classe les productions de l'art et leur assigne le rang qu'elles doivent occuper ; mais s'il m'est permis de devancer son arrêt et d'en prévoir les conclusions, je dirai que l'œuvre du maître sera placée parmi ces grandes et nobles conceptions qui restent comme des monuments de l'art d'une époque, et que n'emportent pas avec elles les transformations du goût et les caprices de la mode.

P. S. En terminant cet article, je m'aperçois que je n'ai pas levé un doute que j'avais émis dans le second. J'ai dit que je ne me souvenais pas d'avoir vu, dans le grand nombre de chorals que je connais, celui que M. Meyerbeer a placé dans son nouvel opéra; depuis lors j'ai appris que l'illustre maître a composé expressément ce choral pour son ouvrage. Il était difficile d'être plus heureux dans la forme et de porter plus loin l'illusion, car le caractère tonal et mélodique du seizième siècle est parfaitement saisi dans ce chant.

FÉTIS père.

L'exposition des produits de l'industrie, doit bientôt s'ouvrir. Nous commencerons prochainement à en publier le compte-rendu détaillé en tout ce qui se rapporte à notre spécialité.

REVUE MUSICALE DE LONDRES.

Ce 30 mai 1849.

LES HUGUENOTS. — LES CONCERTS-MONSTRES. — DREYSCHOCK. — SCHULHOFF. — ERNST.

La rapidité avec laquelle les théâtres de Londres mettent en scène des œuvres dramatiques d'une aussi grande dimension que les grands opéras français est vraiment fabuleuse. A peine avait-on donné *Robert le Diable* au théâtre de Covent-Garden, en n'y consacrant que trois répétitions, que déjà *les Huguenots* étaient annoncés. Il est vrai que le même théâtre avait déjà donné cet ouvrage l'année passée. Pour obtenir un bel ensemble dans une œuvre aussi grande et aussi difficile, il faut du temps et des répétitions. Les directeurs de théâtres à Londres ne s'arrêtent pas à des choses pareilles ; ils ont confiance dans leurs chefs, leurs orchestres et leurs chœurs ; et ceux-là travaillent avec un zèle au-dessus de tout éloge. C'est grâce à cette forte volonté des artistes, que les *Huguenots* ont été donnés avec un ensemble parfait et un succès très-grand. L'attrait particulier de cette représentation était Mlle Grisi, dans le rôle de Valentine. La grande artiste a été magnifique; elle a joué et chanté ce rôle avec un enthousiasme qui a prouvé qu'elle aimait son rôle. Sa voix était plus vibrante que jamais, et les mélodies si larges, si dramatiques, ont trouvé en elle une interprète admirable. La voix charmante de Mario, les brillantes vocalises de Mme Dorus et la conception dramatique du rôle de Marcel par Marini (quoique malade), ont ajouté au plaisir de l'auditoire, qui n'a pas cessé un instant de montrer le plus vif intérêt pour cette belle partition, dont les autres rôles étaient confiés aux meilleurs artistes du théâtre. Mlle Angri (Urbain), Tagliafico (Saint-Bris), Massol (Nevers), ont obtenu un succès également remarquable.

La réapparition de Mme Persiani, dans *Don Juan*, a causé le plus grand plaisir aux nombreux admirateurs de la célèbre virtuose ; car Mme Persiani est plutôt virtuose que chanteuse dramatique. Les fioritures, les variations qu'elle introduit dans certains morceaux, sont d'une difficulté immense, que l'artiste sait vaincre avec la plus grande aisance.

Le chef-d'œuvre de Mozart a produit une si forte recette au théâtre de Covent-Garden, que la direction du théâtre de la Reine s'est décidée à annoncer le même ouvrage. Ce théâtre est aussi très-actif. L'Alboni a paru dans *le Barbier, Semiramide, la Gazza ladra*, et son beau talent obtient toujours un succès de vogue.

Nous sommes au plus fort de la saison, les concerts pullulent. Autrefois, on se contentait de deux concerts-monstres donnés chaque saison par des artistes de Londres, qui réunissaient tous les artistes présents dans la capitale, pour former un programme de quarante morceaux. Aujourd'hui, des concerts pareils ne semblent plus suffire pour allécher les gourmands, et il a été réservé à Jullien de pousser les choses encore plus loin, car, dans ses concerts-monstres, on entendra des solistes, des cantatrices, des symphonies exécutées par des centaines de musiciens ; trois chœurs, en outre, et trois orchestres militaires exécuteront des œuvres de tout genre. Jullien annonce six concerts ; les frais de chacun s'élèveront à 400 liv. st. (10,000 fr.). Peut-on réellement espérer que des concerts pareils fassent du bien à l'art ou aux artistes? Ne sont-ils pas plutôt faits pour blaser bien vite ceux qui y assisteront? Peut-on croire qu'un programme de trente morceaux et plus soit de nature à procurer un vrai plaisir à celui qui écoute? Et ces quatre ou six cents exécutants, parmi lesquels figurent trois orchestres militaires, peuvent-ils réellement procurer ce charme que l'on doit attendre de l'art musical, si noble, si élevé? La rage de spéculer sur la musique finira par rendre impossible aux artistes eux-mêmes de donner un concert à Londres. Quel est l'artiste, en effet, qui puisse lutter contre des entreprises pareilles à celles de Jullien, ou contre les concerts du *Mercredi*, à programmes de quarante morceaux, ou contre ceux que donne le théâtre de Covent-Garden? Je vous donne le programme du concert qui y a eu lieu ce matin, et qui n'est pas un concert-monstre, afin que vous puissiez juger vous-même. 1re PARTIE. Ouverture de *Semiramide*, — quatuor de *la Donna del Lago*, — cavatine de *l'Elisire*, — duo de *l'Italiana*, — scène et air de Mozart, — solo de piano, — brindisi de *Lucrezia*, — duo de *la Favorite*, — air *des Nozze di Figaro*, — cavatine de Meyerbeer, — *la Charité*, chœur de Rossini ; — entre les deux parties, chœurs chantés par deux chanteurs hongrois. 2e PARTIE. Ouverture de *Léonore*, — quatuor de Costa, — cavatine des *Puritains*, — sérénade de *Don Pasquale*, — solo de contre-basse, — air de *Don Juan*, — chanson grecque, — duo de *Tancredi*, — air de *Don Juan*, — duo de *Linda*, — la prière de *la Muette* (chœur); et, à la fin, ouverture, scherzo et marche du *Rêve d'une nuit d'été*, de Mendelssohn. Et voici les noms des artistes chargés de l'exécution : Mmes Grisi, Persiani, Hayes, Dorus, Corbari, Macfarren, de Merio, Angri; MM. Maric, Salvi, Lavia, Reeves, Tamburini, Ronconi, Tagliafico, Polonini, Massol, Marini, Bellesini et Dreyschock.

Ce dernier a joué un rondeau avec orchestre, qui est une composition des plus remarquables, remplie de détails du plus grand intérêt, mélodique, brillante et instrumentée avec un talent particulier. Il a obtenu un succès éclatant comme compositeur et comme pianiste. Il m'a été impossible d'entendre son second morceau « *Hommage à Londres,* » qui est un des morceaux les plus brillants de l'école moderne.

Schulhoff, qui, dans son concert d'hier, a fait entendre plusieurs nouveaux morceaux de sa composition, a été vivement applaudi. L'allegro, en forme de sonate, est une œuvre d'une forme distinguée. Il a joué une barcarolle, un chant à boire, des variations sur des airs anglais, et la saltarelle d'Alkan, avec un toucher léger et brillant, et a obtenu beaucoup de succès.

Ernst donnera, la semaine prochaine, un concert avec orchestre, malgré les innombrables difficultés que présente l'organisation d'un concert pareil; car les artistes d'orchestre, ayant affaire tous les jours et tous les soirs, accordent difficilement des répétitions, et le mérite d'Ernst sera d'autant plus grand que, par le temps des concerts-monstres qui court, un programme de quatorze morceaux ne peut attirer que les vrais amateurs, et non pas la foule.

H. Panofka.

NOUVELLES.

*** Mercredi prochain, au Théâtre de la nation, la dix-septième représentation du *Prophète*. — Demain lundi, *Lucie de Lammermoor* et *le Diable à quatre*, pour la rentrée de Carlotta Grisi.

*** Le *Prophète* a été encore joué trois fois cette semaine, comme la précédente, malgré les chaleurs tropicales qui sont venues tout à coup embraser notre atmosphère. Trois fois il a fait faire au seul théâtre de l'Opéra des recettes de beaucoup supérieures à celles de tous les autres théâtres de Paris réunies ensemble.

*** On vient de mettre en répétition un opéra en deux actes, de MM. Bayard et Etienne Arago : l'auteur de la musique est M. Rosenhain.

*** Carlotta Grisi est de retour à Paris, et répète le rôle qu'elle doit jouer dans le ballet-nouveau, dont Perrot est l'auteur.

*** Duprez, notre célèbre ténor, emploie à la composition musicale les loisirs que le théâtre lui laisse momentanément. Il a fait exécuter dimanche dernier, jour de la pentecôte, dans l'église de Valmondois, près l'Ile-Adam, une messe solennelle d'une facture très-originale. Voici quels étaient les exécutants : premiers sopranos, Mlles Poinsot, d'Hélens, C. Duprez et M. Léon Duprez; seconds sopranos, Mlles Masson, Courtot, Nantier; ténors, MM. Marié, Barbot, Kœnig, Gibert Duprez (l'auteur de la messe); basses, MM. Portheaut, Euzet, Molinier, Balanqué.

*** On annonce que Duprez va bientôt commencer la tournée départementale qu'il entreprend avec quelques-uns de ses meilleurs élèves : Mlle Poinsot soprano dramatique; Mlle Félix Miolan, chanteuse légère; Balanqué, basse; et Didier, baryton. C'est à Nantes que la troupe lyrique donnera ses premières représentations.

*** Dans la brillante tournée qu'il vient de faire, Barroilhet s'est arrêté à Bordeaux, Metz, Nancy, Le Havre et Liége. Il y a obtenu de grands succès en chantant dans *Charles VI, la Favorite, la Reine de Chypre,* avec le même talent, toujours aussi admirable qu'à Paris.

*** Les plus grands talents dans tous les genres concouraient à la représentation donnée dimanche dernier au bénéfice de Mlle Georges. Mme Viardot a largement payé son tribut, en chantant avec une verve et une expression dont il est vraiment impossible de donner l'idée, la cavatine du *Barbier* et des airs espagnols, dont elle doublé l'effet en s'accompagnant elle-même.

*** Le jeune violoniste, Léon Reynier, élève de Massart, s'est aussi fait applaudir dans cette belle représentation, à laquelle il n'a manqué que *le Moineau de Lesbie*, qui s'est envolé avec Mlle Rachel, malgré les promesses de l'affiche.

*** La *Saint-Sylvestre*, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Mélesville, musique de M. Bazin, doit être représentée dans une quinzaine de jours.

*** L'Opéra-Comique a repris vendredi le charmant ouvrage de MM. Scribe et Boisselot : *Ne touchez pas à la Reine.*

*** Mlle Boordet, jeune et jolie personne, qui sortait du Conservatoire lorsqu'elle parut à l'Opéra-National dans *Aline*, vient de reparaître à l'Opéra-Comique dans *le Maçon*. Elle a été fort bien reçue, comme elle le méritait.

*** On vient de recevoir au Théâtre-Historique un drame intitulé *le Jugement dernier*, dont Félicien David a écrit la musique. Le compositeur travaille depuis une année à cette partition.

*** Encore une péripétie dans le roman de Jenny Lind. Il y a quinze jours, on donnait pour certain qu'elle quittait Londres et le théâtre, mais qu'elle ne sortirait d'Angleterre que bien et dûment mariée. Maintenant voilà qu'elle est à Paris, toujours Jenny Lind, toujours Jeanne d'Arc, et qu'elle ne chante pas plus ici qu'elle ne s'est mariée là-bas. On annonce qu'elle a pris ses passeports pour la Suède. Est-ce de la vie réelle? Est-ce de la comédie? Dans ce dernier cas nous devons dire que tout le monde la trouve infiniment trop prolongée.

*** Richard Wagner, l'auteur de *Rienzi* et de *Tannhaeuser,* est en ce moment à Paris.

*** L'Académie des beaux-arts de Berlin vient de nommer M. Auber membre étranger.

*** Une messe d'Haydn a été exécutée à Rouen, dans l'église Notre-Dame, par les élèves de la maîtrise, avec un ensemble et un sentiment musical des plus remarquables. L'honneur en revient à M. Vervoitte, maître de chapelle, qui forme des interprètes de la grande et belle musique avec autant de zèle que de talent.

*** Notre célèbre violoniste, Alard, vient d'épouser la fille du luthier Vuillaume, non moins distingué dans sa spécialité. La messe de mariage s'est célébrée mardi dernier aux Thernes, près Paris. L'art devait occuper sa place dans cette solennité. Alexis Dupond a chanté un *Ave, Maria,* de Cherubini, accompagné sur le cor anglais par M. Triébert, et un *O salutaris,* de M. Léopold Delédicque, avec accompagnement d'alto obligé, exécuté par l'auteur, élève d'Alard.

*** Le comité de l'association des artistes-musiciens a reconstitué son bureau, dans sa séance de jeudi dernier, comme il le fait chaque année, après l'assemblée générale. En voici la composition, telle qu'elle est sortie du scrutin. Président, M. Taylor; vice-présidents, MM. Spontini, Edouard Monnais, Edouard Rodrigues, Bousquet, de Bez. — Secrétaires, MM. Maurice Bourges, Léon Kreutzer, Lebel, Allyre Bureau, Eugène Gautier. — Archiviste M. Henri Gautier. — Commission des secours et pensions, MM. Edouard Monnais, Laty, Tolbecque, de Bez, Prumier, Duzat. — Commission des comptes, MM. de Bez, Tolbecque, Dauverné, Prumier, Raoul, Henri Gautier. — Commission de correspondance, les cinq secrétaires et MM. Bousquet, Meifred, Jules Simon. — Dans cette même séance, le comité a inauguré ses travaux, en accordant plusieurs secours extraordinaires, que les circonstances rendaient indispensables.

*** L'association des artistes dramatiques a tenu mardi dernier son assemblée générale. Le rapport a été fait, comme toujours, par M. Samson. Les membres sortants du comité ont tous été réélus. Ce sont MM. Duprez, Albert, Duboursal, Amant et Chéri-Louis.

*** Dans les premiers jours du mois dernier, M. Rosenberg, compositeur, qui s'était déjà signalé dans le genre religieux, a fait exécuter à Tours, dans l'église Saint-François-de-Paule, une messe nouvelle d'un excellent effet.

*** Mercredi dernier, un nouveau quintette de M. Lavainne a été exécuté chez M. Gouffé par Mlle Picard, MM. Guerreau, Casimir Ney, Lebouc; M. Gouffé tenait la partie de contrebasse.

*** Une fête brillante, unique en son genre, se célébrait dimanche dernier dans l'imprimerie de M. Napoléon Chaix, rue Bergère, dans les ateliers mêmes où s'imprime ce journal. La fête avait pour objet l'inauguration de la statue de Gutenberg, l'un des pères putatifs de la typographie. Et d'abord il faut dire que le local, disposé sur un plan tout nouveau et construit presque en forme de salle de spectacle, avec deux vastes galeries qui s'étendent parallèlement, réunit dans une seule enceinte et permet d'embrasser d'un seul coup d'œil toutes les parties de l'art typographique. C'est là que les ouvriers et employés de l'établissement avaient préparé une solennité dont ils ont fait les honneurs à la foule accourue à leur appel. Un concert divisé en deux parties, exécuté par les élèves du Conservatoire, sous la direction de M. Batiste, encadrait un *hommage à Gutenberg*, fort bien pensé et fort bien écrit, dont l'auteur est M. Nouguès, typographe, et un discours en vers tels qu'ils échappent à la veine intarissable de Méry. Pendant un intermède, les ouvriers ont donné aux spectateurs, étonnés d'une telle rapidité d'exécution, le plaisir de voir le discours de M. Méry composé, corrigé, tiré et distribué à plusieurs milliers d'exemplaires. L'honneur de l'idée primitive de cette fête revient à M. Chaix, qui a voulu que l'effigie de Gutenberg présidât toujours aux travaux de sa maison. La statue de Gutenberg, fort bien exécutée, est l'œuvre de M. Calmels.

*** L'association des artistes-musiciens et peintres a eu une heureuse idée, en décidant qu'elle donnerait une fête splendide à Lyon, dans l'élégante enceinte du Jardin d'hiver de cette ville. — Lyon est, en effet, une cité pleine de vie et d'animation; sa population industrieuse a toujours été sympathique aux arts; elle a compris de tout temps combien le commerce bénéficiait de ces réunions immenses qui, en obligeant à des dépenses de luxe, répandent dans toutes les classes le mouvement et le bien-être matériel. Aussi les Lyonnais, si enthousiastes pour le culte des beaux-arts, ont-ils accueilli la nouvelle de la fête des associations avec transport. L'autorité municipale est venue en aide aux organisateurs avec une grâce toute fraternelle; la garnison même a offert spontanément le précieux concours de la musique militaire. — Une telle urbanité oblige; la fête sera splendide; Strauss à l'orchestre, Ruggieri au feu d'artifice, Bed à l'illumination; une tombola de 4,000 lots, dont le plus fort est un service en argenterie de 2,000 fr., tous les drapeaux fabriqués pavoisant l'enceinte du jardin, toutes les fleurs du département du Rhône mises en requisition, voilà le sommaire des merveilles qu'on est en droit d'attendre d'une solennité qui méritera de s'appeler *La mille et deuxième nuit.*

*** Le défaut d'espace nous empêche de continuer le compte-rendu de M. G. Bousquet : nous le donnerons en entier dans notre prochain numéro.

Chronique étrangère.

*** *Berlin.* — Nous avons annoncé le brillant succès de M. Tichatscheck dans les *Huguenots;* dans *Robert-le-Diable*, le célèbre chanteur a reçu un accueil tout aussi favorable. Le rôle de Robert lui a porté bonheur. Ce qui caractérise le talent de Tichatscheck, c'est la vigueur et l'expression dramatique jointes à un bel et puissant organe; dans le récitatif, on le regarde comme l'égal de Duprez.

Le gérant : Ernest DESCHAMPS.

PUBLICATIONS DES MAISONS

BRANDUS et Cie, 87, rue Richelieu, et TROUPENAS et Cie, 40, rue Vivienne.

LE VAL D'ANDORRE,

Opéra-comique en 3 actes, paroles de M. DE SAINT-GEORGES ;

Musique de F. HALÉVY.

La Grande partition	400 fr.	L'Ouverture en partition	24 fr.
Les parties d'orchestre	400 »	L'Ouverture en parties séparées	24 »

La Partition pour piano et chant, format in-8°, net : 15 fr. — La Partition pour piano seul, net : 8 fr.

MORCEAUX DE CHANT DÉTACHÉS,

Avec accompagnement de Piano :

N. 1. **Air,** chanté par Mlle Lavoye : *Du pays basque une coutume* . . . 6 »
2. **Chanson du chevrier,** chanté par M. Battaille : *Voilà le sorcier*. 4 50
2 *bis*. La même, transposée pour voix de baryton. 4 50
2 *ter*. La même, transposée pour voix de ténor. 4 50
3. **Quatuor** : *Savant devin, au fond de l'âme*, S. S. T. B. . . . . 10 »
4. **La Marguerite,** romance chantée par Mlle Darcier 4 50
4 *bis*. La même, transposée pour voix de mezzo-soprano. 4 50
5. **Ariette,** chantée par M. Audran : *Enfants des bois, mon cœur* . . 3 »
6. **Air,** chanté par M. Mocker : *Dans cette ferme hospitalière*. . . . 6 »
7. **Cavatine,** chantée par M. Audran : *Une terreur profonde*. . . . 3 »
8. **Cavatine,** chantée par M. Mocker : *Venez, soldats*. 4 50
9. **Basquaise,** chantée par Mlle Lavoye : *Carlos aimait*. . . . . 6 »
9 *bis*. La même, transposée pour mezzo-soprano. . . . . 6 »
10. **Romance,** chantée par Mlle Darcier : *Faudra-t-il donc*. . . . . 3 »
10 *bis*. La même, transposée pour contr'alto . . . . . 3 »
11. **Trio** : *Ah! maintenant, j'en ai l'espoir*, S. T. T. . . . . 9 »
12. **Quatuor** : *Quoi! c'est Georgette!* S. S. T. T. . . . . 9 »
13. **Trio** : *Reste, Rose, un instant*, S. T. B. 7 50
14. **Romance,** chantée par M. Battaille : *Le soupçon, Thérèse* 4 50
14 *bis*. La même, pour voix de baryton ou mezzo-soprano. 4 50
15. **Romance,** chantée par M. Audran : *Quand sous ma foi*. . . . . 3 »
16. **Chanson du tambour,** avec chœur : *Tambour, toi qui guides*. . 7 50
16 *bis*. La même, pour quatre voix d'hommes. . . . . 6 »
16 *ter*. La même, pour voix de ténor seul 4 50
17. **Chœur de jeunes filles** (prière) : *La cloche nous appelle* . . . 4 50
18. **Duo,** chanté par Mlle Lavoye et M. Jourdan : *Vous partez?* . . . 6 »
19. **Romance** chantée par M. Audran : *Toute la nuit*. 4 50
19 *bis*. La même, pour voix de baryton ou mezzo-soprano. 4 50
20. **Trio** : *Mon Dieu! t'ai-je bien entendu!* S. T. B 7 50

Les nos 2 bis, 4 bis, 10 bis, 14 bis et 19 sont aussi arrangés avec accompag. de guitare.

MORCEAUX ET ARRANGEMENTS.

POUR PIANO.

A. Adam. Six petits airs très faciles . . . . . 6 »
Croisez. Op. 47. Fantaisie . . . . . 5 »
— Op. 46. Duo facile à 4 mains . . . . . 6 »
Duvernoy. Op. 181. Fantaisie . . . . . 6 »
Goria. Op. 47. Fantaisie dramatique . . . . . 9 »
Heller. Op. 66. La Marguerite, caprice brillant. 7 50
Hunten. Op. 165. Fantaisie . . . . . 6 »
Kalkbrenner. Op. 186. Fantaisie brillante. 7 50
Lecarpentier. Deux bagatelles, chaque. . . . . 5 »
Osborne. Fantaisie. 7 50
Redler. Op. 137. Fantaisie sur la prière. . . . . 5 »
Rosellen. Op. 111. Fantaisie brillante. . . . . 9 »
— le même à 4 mains. . . . . 9 »
Peter Schubert. Mosaïque en 2 suites, chaque. 7 50
Talexy. Op. 17. Fantaisie. 7 50
Wolff. Souvenir. Duo à 4 mains . . . . . 9 »
Polkas par **Fessy** et **Pasdeloup**, chaque . . . . . 3 »
Deux quadrilles par **Musard**, chaque. 4 50
Un quadrille par **Lecarpentier**. 4 50
Redowa par **Fessy** . . . . . 3 »
Valse par **Marcailhou** . . . . . 3 »
Bériot et **Wolff.** Op. 155. Grand duo pour piano et violon. . . . . 9 »
Louis (N.). Op. 178. Sérénade pour piano et violon . . . . . 9 »
Panofka. Mosaïque, pour piano et violon, en 2 suites, chaque . . . . . 9 »

POUR MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Panofka. Nocturne et rondo militaire pour violon avec acc. de piano 7 50
Lee. Op. 50. Réminiscence du Val, pour violoncelle, avec acc. de piano. . . . 6 »
Seligmann. Op. 49. Fantaisie pastorale pour violoncelle et piano. . . . . 9 »
Walckiers. Op. 86. Deux fantaisies faciles pour flûte seule. . . . . 6 »
Verroust. Op. 53. Fantaisie pour hautbois et piano 7 50
Guichard. Duo concertant pour cornet à piston et piano. . . . . 9 »
— Le même arrangé pour violon et piano . . . . . 9 »
Musard. 2 quadrilles pour grand orchestre, chaque. . . . . 9 »
— Les mêmes pour petit orchestre, chaque. . . . . 6 »
L'ouverture arrangée pour 2 violons, par **N. Louis**. . . . . 5 »
— — 2 flûtes, par **Walckiers** . . . . . 5 »
— — musique militaire, par **Mohr** . . . . . 15 »
Les airs arrangés pour 2 violons, par **N. Louis**, en deux suites, chaque. . . 7 50
— — violon seul 7 50
— — 2 flûtes, par **Walckiers**, en deux suites. 7 50
— — flûte seule, — 7 50
— — 2 cornets, par **Guichard**, en deux suites, chaque. . 7 50
— — cornet seul — 7 50

POUR MUSIQUE MILITAIRE.

Adam. Pas redoublé . . . . . 5 »
Fessy. Fantaisie pour fanfare de cavalerie 7 50
— Deux quadrilles, chaque. 7 50
Mohr. Deux pas redoublés, chaque. . . . . 6 »
— Polonaise . . . . . 6 »
— Ouverture . . . . . 24 »
— Airs, en 2 suites, chaque. . . . . 24 »

LE VIOLON DU DIABLE,

Ballet de M. Saint-Léon, musique de M. Pugni.

MORCEAUX ET ARRANGEMENTS

POUR PIANO.

Lecarpentier. Bagatelle. . . . . 5 »
Klemezinski. Op. 74. Duo pour piano et violon concertants . . . . . 9 »
Musard. Quadrille. 4 50
Id. Valse. . . . . 6 »
Id. *Californie*, polka. 2 50
Id. La même, avec accompagnement 3 75
Pasdeloup. *La Rosée*, polka 2 50
Id. *Pas des fleurs*, redowa. 4 50

POUR GRAND ORCHESTRE ET QUINTETTE.

Musard. Quadrille à grand orchestre. . . . . 9 »
Id. La même, quintette. 4 50
Id. Valse à grand orchestre. . . . . 9 »
Id. La même, quintette . . . . . 6 »
Id. Polka, grand orchestre 7 50
Id. La même, quintette 3 75

POUR PARAITRE CHEZ LES MÊMES ÉDITEURS

LE PROPHÈTE

Opéra en cinq actes, paroles de M. E. SCRIBE,

MUSIQUE DE

GIACOMO MEYERBEER.

Partition pour piano et chant.

Grande partition.
Parties d'orchestre.

Partition pour piano seul.
Partition pour piano à 4 mains.

Les airs de chant détachés avec accompagnement de piano et de guitare. — Les airs de ballet arrangés pour piano et à quatre mains.

MORCEAUX ET ARRANGEMENTS SUR DES THÈMES DU PROPHÈTE pour piano, pour piano à 4 mains, pour piano et violon, piano et flûte, et piano et cornet, pour violon, flûte et cornet seul.

Quadrilles, Valses, Polkas, Redowas pour piano, piano à 4 mains, grand et petit orchestre et pour tous les instruments.

Les morceaux détachés de chant seront en vente lundi 11 courant.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 23. 10 Juin 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De l'opéra en Europe; les successeurs de Lully, par **Léon Kreutzer.** — Bibliographie musicale, musique de piano. — Compte-rendu des travaux du Comité de l'Association des Artistes musiciens, par **G. Bousquet.** — Nouvelles et annonces.

DE L'OPÉRA EN EUROPE. (*)

CHAPITRE XII.

De l'opéra en France jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. — Les successeurs de Lully.

On a vu que Lully fut heureux en toutes choses; il eut peu de peine à égaler les compositeurs dont il prenait la place, et le talent de ses successeurs n'était pas de nature à faire oublier le sien. Dans les arts, le grand point est de venir à temps. Aujourd'hui peut-être de grands artistes mourront ignorés qui, un siècle plus tôt, eussent acquis une gloire durable. Bien que la musique de Lully fût médiocre, il faut être juste et convenir qu'à sa mort certaines branches de l'art étaient en progrès. L'activité, même chez un esprit ordinaire, a cela de bon, que pour mille imaginations oiseuses qu'elle enfante, elle en rencontre souvent d'heureuses. Cette activité entra pour beaucoup dans le succès de Lully; mais ce qu'il y a de singulier à dire d'un musicien, c'est que l'art qu'il fit le moins progresser, fut peut-être la musique. La danse et la mise en scène eurent une grande partie de ses soins. Jusqu'au milieu du XVIIe siècle, les rôles de femmes dans les ballets avaient toujours été remplis par des hommes. Il n'était pas rare que le roi parût lui-même sur le théâtre pour représenter les personnages allégoriques de Junon ou de Cérès. Admettre les femmes dans les ballets fut une heureuse innovation de Lully, contre laquelle on se récria tout d'abord, mais que l'on accepta lorsque Mlle de La Vallière et Mme de Montespan, les premières, eurent donné l'exemple.

Lully s'occupa également de perfectionner la mise en scène. On était déjà loin du temps où un acteur, saupoudré de farine ou de plâtre, figurait un mur, où la lune était représentée au moyen d'une lanterne suspendue au bout d'un bâton. Il n'était plus nécessaire, pour aider à l'intelligence des spectateurs, d'écrire en gros caractères au-dessous des objets peints sur la toile : *Ceci est un arbre, ceci est un rocher*. La perspective avait cependant beaucoup à gagner; Lully fit venir d'Italie les artistes les plus renommés en ce genre (1). L'art du machiniste fit aussi des conquêtes; les dieux et les déesses purent descendre du ciel et y remonter sans avoir recours à une échelle. On inventa des trappes sous le théâtre à l'usage des sorciers et des démons; la première fois qu'elles manœuvrèrent, toute l'assemblée se récria de surprise et d'effroi. En revanche, les costumes ne pouvaient prêter à aucune illusion : Armide portait un bonnet à la façon du pays de Caux, Renaud avait sur la tête un édifice de plus de deux pieds, en forme de tulipe, d'où tombait à triple étage un nombre infini de plumes blanches. Cette sorte de coiffure ressemblait à merveille aux panaches liquides des fontaines de la place Louis XV.

Noverre et Gardel apportèrent des modifications heureuses aux costumes de théâtre, mais ce ne fut que beaucoup plus tard. L'Amour fut obligé d'abandonner ses souliers pailletés et à talons rouges, ainsi que sa mandille de gaze d'argent. Dans la *Toilette de Vénus*, les faunes, pour la première fois, parurent sans tonnelets. Vestris, dans *Castor et Pollux*, avait toujours représenté Apollon avec une perruque noire, un masque et un grand soleil de cuivre doré rayonnant sur sa poitrine; Gardel fut un jour obligé de le remplacer, mais il voulut jouer la pièce sans masque et sans attributs. Depuis cette époque, les masques tombèrent à tout jamais de la face des danseurs. Quant aux danseuses, depuis longtemps elles les avaient quittés, au grand regret de celles qui étaient laides et au grand plaisir de celles qui étaient jolies. Noverre fut également l'inventeur du ballet d'action, c'est-à-dire du ballet où une action régulière est substituée à des intermèdes sans liaisons; dans les opéras même, les danses n'avaient aucun rapport avec le sujet. Le ballet le plus en vogue, intercalé dans *Castor et Pollux*, c'était.... devinez : *le système de Copernic !* Le Soleil, suffisamment pourvu de rayons et de flammes, se tenait immobile au centre du théâtre, dans une attitude majestueuse. Les planètes, Mercure, Vénus, la Terre, la Lune, Mars, Jupiter et Saturne, portant les attributs affectés aux divinités dont elles empruntent les noms, dansaient en cercle autour de leur vénérable père, chacune gardant sur le théâtre le même rang que Copernic lui avait assigné dans l'espace. Le Soleil considérait ses filles d'un air paterne; mais si quelque caprice imprévu les emportait hors de leur sphère, il savait bien rappeler les planètes inconsidérées au respect et à la dignité d'elles-mêmes. A la fin du ballet cependant, comme cette danse sidérale eût pu devenir monotone, le Soleil s'humanisait et leur permettait un peu plus d'abandon. Alors Jupiter se mettait à en conter à Phébé, que Mercure, de son côté, serrait de près; le bonhomme Soleil lui-même, tout ragaillardi, faisait de telles avances à Cybèle et à Vénus, et celles-ci lui répondaient par des œillades si provocatrices, qu'en bonne mythologie, on pouvait leur prédire une aventure semblable à celle qui se passa entre le vieux Loth et ses deux filles. Sur cette émancipation générale des planètes, fort réjouissante au figuré, mais qui, au réel, aurait des conséquences assez tristes, le rideau baissait aux acclamations universelles.

La musique instrumentale était également stationnaire. La carrière

(*) Voir les numéros 5, 6, 7, 8, 9, 12, 15, 19 et 21.

(1) La perspective théâtrale marchait vers la perfection; l'art de faire paraître spacieux et grands, des lieux étroits, l'invention des points accidentels qui nous présentent les objets par les angles, portèrent au plus haut degré l'illusion et la magie de l'optique. (Artaaga, *Révolution du théâtre en Italie.*)

musicale n'était alors parcourue que par des gens d'une classe inférieure, qui ne se considéraient pas comme exerçant un art, mais plutôt un métier. Lully, il est vrai, s'occupait d'instruire de son mieux les violons du roi; il les divisait en deux bandes: l'une, celle des grands violons, pouvait se comparer à notre infanterie de ligne: elle ne donnait que dans les ensembles; l'autre, les petits violons, plus habile, plus rapide à la course, comparable à notre infanterie légère, se mettait en œuvre dans les occasions scabreuses et difficiles. Malheureusement, ces violons, grands et petits, considéraient certaines difficultés comme les limites du possible, et ne songeaient pas à les dépasser. Une cause puissante retardait aussi le développement de l'art musical: les arts vivent d'encouragements, mais en même temps de liberté. Le théâtre de l'Opéra, favorisé par Louis XIV, imposait des lois aux autres théâtres, les frappant d'amendes considérables lorsqu'ils ajoutaient un instrument de plus à leur orchestre. Il éteignait ainsi toute émulation, étouffait toute innovation utile, et réduisait l'art dramatique à un seul théâtre et aux seuls compositeurs que ce théâtre avait adoptés (1).

Le mouvement d'impulsion imprimé par Lully à diverses branches de l'art dramatique s'arrêta à sa mort. Par une verte réprimande, Louis XIV sut bientôt ramener l'ordre parmi la troupe indisciplinée des chanteurs. L'empereur d'Autriche menaçait de vingt années de *carcere duro* les exécutants qui interpréteraient imparfaitement je ne sais quel opéra de Mozart. Le roi de France en eût fait autant. Si ce moyen est excellent pour réchauffer le zèle, malheureusement, il ne suffit pas pour animer le génie. Les successeurs de Lully en furent totalement dépourvus. C'étaient vraiment de tristes musiciens que Colasse, Destouches, Mouret, Montéclair, Mondonville (2). Ils s'associèrent à de plus tristes poëtes, Danchet, Roy, Cahuzac, Fuzelier. La mythologie était toujours en honneur; elle régnait au théâtre comme sur la porcelaine de Saxe. Les galanteries des dieux et des déesses étaient l'inépuisable source où s'alimentait le génie des auteurs. Vénus et Adonis formaient à eux deux un intermède de ballet; dans un second intermède, venaient Diane et Endymion; puis Melpomène et Linus. Un autre opéra-ballet montrait d'abord Neptune en compagnie d'Amymone; Jupiter et Niobé leur succédaient, et, à leur tour, étaient remplacés par Bacchus et Ariane. La contexture des pièces était peu compliquée, comme on le voit; le style, d'ailleurs, n'en rachetait pas la pauvreté.

Les successeurs de Lully eurent quelques succès, mais aussi de lourdes chutes. A lire leurs ouvrages aujourd'hui, on ne comprend pas ce qui pouvait faire admettre les uns et rejeter les autres; tous portent le cachet d'une égale médiocrité. Pendant trente années cette dynastie de musiciens fainéants inonda la scène de ses productions, sans introduire dans l'art une forme nouvelle. Leurs ouvertures, taillées sur le patron des ouvertures de Lully, sont invariablement établies sur un même plan: un mouvement lent à quatre temps de huit ou douze mesures, un mouvement plus vif à 6/8 ou à trois temps, et qui se répétait deux fois. Les violons, divisés en plusieurs parties, sont constamment en scène, et c'est à peine si les hautbois, les bassons, les trompettes font de temps à autre une courte et piteuse apparition. Colasse associa un jour son génie à celui de Campistron, et de cet accouplement naquit un plat ouvrage (1). Campra eut plus de talent, et sa musique peut soutenir le parallèle avec celle de Lully. Il composa quelques opéras et un certain nombre de ballets qui furent dansés non plus par le roi Louis XIV, mais devant lui. On sait que le monarque renonça de bonne heure à figurer en personne dans ces représentations. Sous Louis XV, la majesté royale se permit de nouveau les entrechats, circonstance qu'explique l'extrême jeunesse du roi.

RAMEAU.

J'ai hâte de sortir de ces ténèbres et de vous signaler enfin un nom glorieux.

Une singularité caractérise la carrière de Rameau, c'est qu'à l'âge où l'imagination est dans toute sa sève, il n'écrivit que des ouvrages d'une science aride, et que celles de ses productions où il fit preuve de plus de verve et d'inspiration sont des œuvres de sa vieillesse. S'il existe un musicien qui ait eu le courage de lire dans leur entier les volumineux traités de Rameau, et l'intelligence de les comprendre, que son nom nous soit révélé, et qu'il devienne le symbole de la patience unie à la pénétration. Quant à moi, au milieu de ce dédale de

(1) Ce fut en 1745 que les comédiens italiens, ayant représenté la parodie des *Fêtes de Thalie*, ornée de danses et de chant, furent condamnés à 10,000 fr. d'amende envers l'Opéra; et, l'année suivante, ils furent également condamnés à une amende de 30,000 fr., pour avoir mis des ballets dans *la Fête interrompue*, dans *le Nouveau Monde* et dans *l'Inconnu*. Dès l'année 1716, les comédiens français s'étant avisés de mêler dans *la Princesse d'Elide* des danseurs, des voix, et des instruments en plus grand nombre que celui qui leur était permis (six violons et une basse), il intervint un arrêt du Conseil qui les condamnait à 500 fr. par chaque contravention. Louis XIV avait, du reste, fixé lui-même, en 1713, le nombre d'instruments affectés à l'Opéra, ainsi que les dépenses générales qu'il entendait ne devoir jamais être dépassées. L'orchestre devait se composer de quarante-sept personnes; la dépense était évaluée, pour les chœurs, à 14,700 fr.; pour les corps de ballet, à 15,800 fr.; pour l'orchestre, à 20,150 fr. En 1757, nous voyons l'orchestre ainsi composé: deux batteurs de mesure, un clavecin, quatre basses pour le petit chœur, quinze violons, huit basses, six altos, six hautbois et flûtes, quatre bassons, une trompette, une paire de timbales. En 1778, le personnel de l'Opéra avait beaucoup augmenté. On y voyait figurer soixante-quatre musiciens. Les parties de timbales, de trombones, de tambourins et de hautbois n'étaient pas remplies par des artistes spéciaux, mais bien par quelques-uns des soixante-quatre musiciens dont se composait l'orchestre. Les dépenses s'étaient également accrues. Les chœurs y figuraient pour 80,000 fr.; le corps du ballet, pour 139,300 fr., et l'orchestre, pour 69,482 fr. Malgré la protection royale, l'Opéra eut bien des chances fâcheuses à courir jusqu'à l'administration de M. de Visme. Bien souvent les dépenses excédèrent les recettes. Le *droit des pauvres*, ce minotaure des entreprises théâtrales, prélevait sur les recettes brutes un impôt du quart, ce qui était énorme, surtout à une époque où le prix de certaines places était fixé à 10 sols. Quand donc voudra-t-on admettre que les artistes ne sont pas *nature imposable;* que cet impôt inique ne frappe pas le public, qui en ignore, mais les artistes, véritables pauvres eux-mêmes, dont les entrepreneurs diminuent le traitement en raison des charges qu'ils ont à acquitter? On a dit cela cent fois, on le redira cent fois; on changera de gouvernement, on passera du républicain au monarchique, du monarchique à l'oligarchique, et le droit des pauvres continuera à peser de tout son poids sur les artistes. Rien n'a la vie plus longue qu'un abus.

(2) Mondonville est l'auteur du *Carnaval du Parnasse*, détestable ouvrage qu'il fit en collaboration avec Fuzelier. Le poëte était bien à la taille du musicien. L'opéra est écrit du style le plus réjouissant. Thalie, Terpsichore, Euterpe; des personnages de la comédie française: Crispin, Pasquin, Diafoirus, le baron de la Crasse; ceux de la comédie italienne: Arlequin, Pantalon, Scapin, paraissent dans la pièce ou dans les intermèdes. Clarice et Florine, représentées par Mlles Romainville et Fel, se disputent la prééminence du chant. Clarice chante:

Le chant doit nous flatter.

A quoi répond Florine:

Le chant doit nous surprendre.

Puis elle ajoute:

On aime le léger.

Et Clarice lui riposte aussitôt:

On aime mieux le tendre.

Ce débat entre *le léger et le tendre* se continue ainsi pendant toute la durée d'une scène.

On fit pour cette pièce d'énormes dépenses de décorations et de costumes sans pouvoir la sauver. Aussi le poëte Roy adresse-t-il à son confrère Fuzelier le quatrain suivant, qu'on aurait pu également appliquer à ses propres ouvrages:

On habille, on décore en vain
Un opéra si détestable;
C'est servir des mets à la diable
Dans la vaisselle de Germain.

Le Carnaval du Parnasse fut un des derniers ouvrages où parut Mlle de Camargo. Mlle Sallé avait quitté l'Opéra en 1741. Voltaire a parfaitement caractérisé les talents divers de ces charmantes danseuses, dans de jolis vers adressés à Mlle de Camargo, et qui se terminent ainsi:

Les nymphes sautent comme vous,
Mais les grâces dansent comme elle.

Voltaire espérait, dit-on, que ses madrigaux ne resteraient pas sans récompense; mais la nymphe, aussi bien que la grâce, fut insensible pour lui comme pour tout autre adorateur. Les auteurs de l'époque attestent ce fait inouï dans les annales chorégraphiques.

(1) Lorsqu'ils donnèrent en commun *Achille et Polixène*, qui tomba à plat, les deux auteurs se rejetaient l'un à l'autre la responsabilité de cette chute. On leur fit l'épigramme suivante:

Entre Campistron et Colasse,
Grand débat s'émeut au Parnasse,
Sur ce que l'opéra n'eut pas un sort heureux.
De son mauvais succès nul ne se croit coupable,
L'un dit que la musique est plate et misérable,
L'autre que la conduite et les vers sont affreux;
Et le grand Apollon, toujours juge équitable,
Trouve qu'ils ont raison tous deux.

termes baroques, lorsque j'ai pu constater le parti pris de réglementer la musique par toutes les lois possibles, mécanique, arithmétique ou algèbre, excepté par la loi la plus simple, le sens auditif, j'ai refermé le poudreux volume, redoutant qu'il produisit sur mon cerveau un effet semblable à celui du *Charlemagne* sur les chanoines du Lutrin. Qu'il est regrettable que Rameau ait consacré tant d'années à ces savantes billevesées!

En 1733, Rameau débuta à l'Opéra par *Hippolyte et Aricie*, poëme que lui avait confié Pellegrin. Le compositeur avait alors cinquante ans; on voit qu'il s'y prenait un peu tard. *Hippolyte et Aricie* n'eut d'abord qu'un succès médiocre : les vieux amateurs, aussi absolus dans leurs idées que le furent plus tard les partisans de Rameau à l'égard de la musique italienne, les vieux amateurs cabalèrent contre le nouveau maître. On aurait pu penser que, ravis d'être débarrassés des fades ouvrages des Mouret et des Colasse, ils accueilleraient avec empressement des œuvres où se révélait une originalité réelle; il n'en fut point ainsi. Parce qu'il avait donné plus d'énergie à ses chœurs, plus de développement à son orchestre, moins de lourdeur et de monotonie à son récitatif, parce qu'il avait tenté de faire chanter les voix d'une façon moins emphatique, on le traitait de barbare et d'ignorant, et de tous côtés on lui décochait des volées d'épigrammes; celle-ci entr'autres, qui, toute injuste qu'elle est, ne laisse pas que d'être assez pointue :

Si le difficile est le beau,
C'est un grand homme que Rameau;
Mais si le beau, par aventure,
N'était que la simple nature,
Le petit homme que Rameau!

Rameau, abreuvé de dégoûts, voulut renoncer au théâtre; quelques amis, parmi lesquels le financier La Popelinière se montra le plus dévoué, parvinrent à l'en dissuader. L'amour-propre national dut s'en féliciter, car un pareil athlète était nécessaire pour défendre notre théâtre contre une invasion étrangère qui le mit à deux doigts de sa perte. Vers 1752, une troupe italienne vint s'établir à Paris et obtint de la bienveillance royale que ses représentations alterneraient avec celles de la troupe française, alors établie dans la salle de l'Opéra au Palais-Royal. Les artistes italiens arrivaient avec leurs chefs-d'œuvre : la *Serva padrona* de Pergolèse, *I Viaggiatori* de Leo, etc. Une partie du monde musical et littéraire prit parti pour eux; les autres combatirent fanatiquement pour leurs pénates. On a souvent vu les enfants d'une même patrie se déchirer entre eux et réunir leurs efforts le jour où l'ennemi menace la frontière. Ce fut précisément à ce commun danger que l'on dut la réconciliation des Lullistes et des Ramistes, qui désormais marchèrent sous la même bannière. Les fins, les délicats, les raffinés, les sensualistes, comme on dit aujourd'hui, se déclarèrent pour les chanteurs ultramontains, le *gros du peuple* pour Rameau, et je crois qu'en cela c'est le peuple qui avait raison. Les ornements surannés dont Jéliotte, Mlle Fel, Mlle Arnoult, surchargeaient leur chant, pouvaient inspirer du dégoût et de l'ennui; mais le chant italien était-il exempt de ces mêmes ornements? On a pu en juger par les fragments qui nous sont restés, des airs chantés par les virtuoses célèbres de l'Italie. Le chant italien ne différait du chant français que par quelques points; on aurait dû tolérer les roulades sur le mot *ramage* puisqu'on goûtait à peu près les mêmes traits sur le mot *amore*. Le grand avantage du chant italien consistait dans une manière plus naturelle de porter la voix. De ce côté-là il y avait supériorité chez nos voisins; mais la musique de Rameau avait pour elle ce mérite que, mieux que la musique italienne, elle se rapprochait de la vérité dramatique.

Confinée d'abord sur les bancs du parterre, où les antagonistes s'invectivaient à l'envi, où même les coups de poing ne manquaient pas de trotter, la querelle gagna le journalisme. On versa des flots d'encre, les uns pour prouver que Rameau n'était qu'un ignorant, les autres que les compositeurs italiens étaient des charlatans. On peut juger par le texte des principaux écrits qu'inspira cette guerre acharnée de l'importance que l'on attachait à ces questions, puisque les écrivains les plus célèbres entraient eux-mêmes dans la lice : *Adresse du coin du roi au coin de la reine* (le coin du roi désignait les partisans de Rameau; le coin de la reine, ceux de la musique italienne), par l'abbé Voisenon; *Arrêt rendu à l'Opéra sur la plainte du milieu du parterre, intervenant dans la guerre des deux coins*, par le baron d'Holbach; *la Guerre de l'Opéra, lettre écrite à une dame de province*, par quelqu'un qui n'est ni d'un coin ni de l'autre, par Cazotte; *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre*, par Rousseau; *Lettre sur la musique française*, par le même; *le Petit Prophète*, par Grimm; *Justification de la musique française contre la querelle qui lui a été faite par un Allemand et un Allobroge* (Grimm et Rousseau), sans nom d'auteur; *Lettre au public*, par le roi Frédéric de Prusse; *Deux lettres sur la musique française en réponse à celle de J.-J. Rousseau*, par Fréron; *Apologie de la musique française contre les assertions peu mélodieuses, peu mesurées et mal fondées du sieur J.-J. Rousseau*, etc., etc.

Bien que le début de Rameau ait été tardif, sa vive imagination ne lui en dicta pas moins un grand nombre d'opéras et d'opéras-ballets où se rencontrent des beautés d'un ordre supérieur. Si l'on y peut signaler l'abus de roulades ridicules, d'ornements surannés, qui se reproduisent chaque fois que le compositeur rencontre un mot sonore et redondant, *gloire*, *conquête*, *tonnerre*, etc., la déclamation lyrique, en revanche, est presque toujours juste et bien sentie, et quelquefois réellement élevée. C'est une qualité que, pour être impartial, il faut reconnaître à des degrés différents chez quelques compositeurs de cette époque.

Dans *Naïs* et dans *Acanthe et Céphise*, Rameau fit un essai de ce que l'on appellerait aujourd'hui de la musique pittoresque. L'ouverture de *Naïs* représente un combat de Titan; celle d'*Acanthe et Céphise* un feu d'artifice. Pour que l'on ne se trompât pas sur ses intentions, Rameau a eu le soin d'en faire part au public à la première page de sa partition.

Rameau poussa bien plus loin ce système de musique imitative dans un petit opéra bouffon composé pour le théâtre du roi à Versailles. Platée est une naïade grotesque qui préside aux marécages, et qui a à sa disposition tout un chœur de grenouilles pour chanter ses louanges. Naïade sur le retour, Platée, bien que vivant au fond de l'eau, n'en est pas moins brûlée de tant de feux, que tout jeune chasseur qui passe aux environs a bien de la peine à lui échapper. Jupiter, dans un jour de gaieté, se met en tête de courtiser la vieille Platée, pour savoir ce que Junon dira. Il arrive avec Mercure, non plus, comme pour séduire la belle Europe, sous la forme d'un taureau, mais sous l'apparence d'un âne. Platée n'en est pas moins flattée de son hommage, et lui prodigue les plus vives tendresses. Bientôt l'âne se transforme et devient un hibou; tous les oiseaux du voisinage le poursuivent de leurs cris, mais la sensible Platée ne trouve pas son amant moins beau sous ce dernier aspect. Enfin Junon paraît. Après une vive querelle avec Jupiter, tout s'explique; Junon la première rit de la mystification; Jupiter se révèle dans toute sa splendeur, et, pour éviter le sort de Sémélé, la naïade malencontreuse n'a rien de mieux à faire que de se jeter la tête la première dans son marécage, où les grenouilles, ses sujettes, l'accueillent avec l'empressement dû à leur reine. Rameau s'est efforcé d'exprimer en musique ces scènes burlesques. Le chant des grenouilles est assez comiquement traduit par le chœur. Le compositeur a également cherché à reproduire le braiement de l'âne, les cris aigus des oiseaux qui poursuivent le hibou, l'orage qui annonce que Jupiter va reparaître dans toute sa gloire. *Platée* ne peut pas être rangé parmi les meilleurs opéras de Rameau; cependant on reverrait peut-être avec quelque curiosité cette pièce. Elle dut plaire beaucoup dans l'origine, car on n'était pas habitué à voir la mythologie représentée sous un côté bouffon. Depuis Molière, il y avait eu fort peu d'exemples de pareilles licences, ce qui ne veut

pas dire que je veuille comparer la *Platée* du sieur Hautreau à l'immortel *Amphitryon* de notre grand comique

Les deux ouvrages qui assurent à Rameau une gloire durable sont *Castor et Pollux* et *Dardanus*.

Dardanus (1) popularisa son nom en Europe. C'est le premier opéra français qui ait figuré sur la scène allemande.

Le succès de *Castor et Pollux* coûta la vie au pauvre Mouret, dont la tête était déjà très affaiblie. A l'une des premières représentations il devint tout à fait fou. On fut obligé de le renfermer à Charenton où il chantait toutle jour durant l'air : *Tristes apprêts, pâles flambeaux* (2), qui l'avait vivement impressionné. Cet appareil de mort qu'il invoquait si souvent fut bientôt dressé, les flambeaux s'allumèrent pour lui-même, car, au bout d'une année, l'infortuné compositeur expirait sur un grabat.

LÉON KREUTZER.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE.

MUSIQUE DE PIANO.

Prudent. — *Air et marche arabes* variés. — Op. 32. — Prix 7 fr. 50. — *Farandole.* — Op. 33. — Prix 7 fr. 50. — Brandus et Cie.

Les compositeurs de l'époque actuelle ont, la plupart, une tendance à faire de la musique imitative. Emile Prudent, que son talent jeune et fécond, que son ardeur aventureuse, entraînent successivement dans toutes les voies de l'art, ne pouvait dédaigner celle-là, que lui indiquaient d'ailleurs d'illustres exemples. Il nous a donc rapporté d'Afrique *Un air et une marche arabes* étincelants de verve, d'entrain et d'originalité.

Nous ne remonterons pas à l'origine, et nous ne constaterons pas par l'apport des pièces, des titres, comme cela se fait en Orient pour la vente d'un cheval, que l'*air* et la *marche arabe*, arrangés pour le piano d'une façon si brillante par Prudent, soient de pur sang arabe, comme la race des Kocklani, qui descend, assurent les généalogistes de l'espèce chevaline, des haras de Salomon ; mais toujours est-il qu'il y a dans le thème, aussi ingénieusement que chaleureusement mis en œuvre par Prudent, une couleur locale, naïve, une sorte de parfum d'Arabie, qui plaisent à tous ceux qui exécutent ou écoutent ce morceau.

Nous venons de parler de la verve, de l'entrain et de l'originalité de l'*air* et *marche arabes* de Prudent; les mêmes qualités se retrouvent dans un caprice du même compositeur, petite fantaisie intitulée : *Farandole* Ce morceau, en *ré* majeur, à trois temps, peint on ne peut mieux, par deux rhythmes différents, ces promenades tumultueuses de nuit et aux flambeaux en usage dans la plupart des villes du midi de la France. Les traits en triolets surtout, ascendants et descendants, qui se croisent, s'enchevêtrent en mesures tour à tour ternaires et binaires, expriment au mieux la joie populaire, et donnent au pianiste qui dira bien dans son caractère et son esprit cette petite bacchanale, les moyens de briller et de se faire applaudir par les auditeurs, quelque difficiles qu'ils soient. Du reste, Prudent, qui a tâté le pouls à tous les publics de l'Europe musicale, est sûr de leur donner à son gré la fièvre de l'enthousiasme par son exécution prestigieuse et ses compositions de tous genres.

Ravina. — *Rêverie.* — Op. 19. — 6 fr. — H. Lemoine.

Voici une *rêverie* pour piano seul, par M. Henri Ravina, qui offre à l'exécutant une pensée empreinte de mélancolie et de distinction. La conduite de cette pensée, ses développements sont logiques; les détails en sont riches d'harmonie, à cinq et six et quelquefois huit parties, sans que la mélodie en souffre, en soit étouffée. Sous les traits doubles pour les deux mains, cette mélodie, toujours tenue en saillie par la main droite, se dessine constamment avec clarté, avec bonheur, et s'éteint en vous laissant un doux souvenir d'élégie dictée par le cœur.

(1) Les grands écrivains ont rarement été bons juges des musiciens. Rousseau s'exprimait ainsi à l'occasion de cette belle partition :

Distillateurs d'accords baroques
Dont tant d'idiots sont férus,
Chez les Thraces, et les Iroques
Portez vos opéras bourrus.
Malgré votre art hétérogène
Lully de la lyrique scène
Est toujours l'unique soutien.
Fuyez ! Laissez-lui son partage,
Et n'arrachez pas davantage
Les oreilles des gens de bien.

(2) Nous joindrons au prochain n° l'air : *Tristes apprêts, pâles flambeaux* de Rameau, l'ouverture de *Dardanus*, un fragment des *Amours des Dieux* de Mouret, ainsi qu'un air italien que Mlle Fel chantait souvent dans les concerts spirituels qui venaient d'être institués; on pourra juger ainsi du style du temps. On remarquera la faute d'harmonie qui existe à la 3e mesure de l'air de *Tetaire* ou la 7e n'a pas de résolution.

Mathias (Georges). — *Paysage* et *Marche croate.* — Op. 2. — 6 fr. — *Nocturne et Barcarolle.* — Op. 3. — 6 fr. — *Deux polkas de concert.* — Op. 4. — 7 fr. 50. — Brandus et Cie.

Si Prudent nous a dit en musique comment marchent les Arabes, M. Georges Mathias pouvait bien nous donner une *Marche croate* de sa façon. Le Croate n'est pas moins à la mode que l'Arabe, s'il ne l'est plus. En habile metteur en scène sur le clavier, M. Mathias a fait précéder cette marche de *féroces soldats*, comme dit *la Marseillaise*, et dont la mélodie, le rhythme, sont bien accusés, d'une idylle musicale intitulée : *le Paysage, andantino* à douze-huit, en *si* dièze majeur, tableau champêtre de tous les bruits harmonieux qui vous bercent de rêverie au soir d'un beau jour à la campagne. Cela est riche de douce mélodie, de modulations faciles; cela est court, d'ailleurs, et sert d'introduction à la *Marche croate* en *mi* mineur, qui a un caractère aussi national que possible. Le motif en est sauvage et bien accentué. La mélodie principale, en *mi* naturel, reprise ensuite en doubles octaves, est accompagnée cette fois d'une manière pittoresque; elle est d'un gracieux effet qui contraste avec le motif énergique, sombre et mystérieux, qu'on entend revenir avec plaisir parce qu'il est original

Un joli *nocturne* en *la* bémol majeur, suivi d'une *barcarolle* en *fa* majeur, sortis de la plume déjà fort exercée de M. Mathias, offrent encore aux amateurs de la jolie musique de piano de fort agréables moments à passer, soit qu'ils jouent, ou qu'ils se fassent jouer ces œuvres légères. La *barcarolle* présente cette singularité que la main droite est écrite en mesure à six-huit, et la main gauche en deux-quatre. Ces rhythmes contradictoires ne sont pas très-faciles à faire marcher ensemble, et c'est précisément ce qui donne une pointe d'originalité de plus à ce morceau.

Tandis qu'il était en veine de musique facile, M. Georges Mathias a jeté dans la circulation chorégraphique et commerciale deux polkas plus faciles à danser qu'à exécuter. La première, en *mi* bémol, est bien, par le thème et le rhythme, dans le caractère de ces bagatelles musicales, et ne dépareraît pas un programme de concert. M. Mathias sait écrire de la musique plus sérieuse que celle que nous venons de signaler aux amateurs; il a composé un trio qu'on vient de publier, et dont nous aurons à entretenir quelque peu les lecteurs de la *Gazette musicale*, qui aiment qu'on leur parle quelquefois de musique d'un style sévère.

Clara Pfeiffer. — 3e *Nocturne.* — Op. 8. — 6 fr. — Chabal.

Mme Clara Pfeiffer, qui a déjà publié deux charmants nocturnes, vient d'en écrire un troisième en *ré* bémol majeur, que nous avons là sous les yeux. Cette dernière et jolie pensée musicale se distingue par une mélodie suave, mélangée d'arabesques, de broderies d'une rare élégance, qui rappellent un peu le style de Thalberg. On lit cela avec plaisir, on l'exécute de même, et on l'écoute avec plus de plaisir encore, quand la virtuose qui l'a écrit veut bien vous l'interpréter.

Joséphine Martin. — *Nocturne de concert* — Op 6. — 6 fr. — *Tarentelle.* — Op. 7. — 7 fr. 50. — Leduc.

Le nocturne dont nous venons de parler est dédié à Mlle Joséphine Martin, qui, pianiste elle-même, au jeu net et brillant, a composé aussi un *nocturne* et une *tarentelle* qui lui ont déjà valu des applaudissements dans les concerts où ces morceaux ont été exécutés par elle. Le genre de son nocturne est plus coquet que naïf, plus éclatant qu'intime ; mais cela est si vif, si riche d'un seul trait qui remplit toute l'étendue de la composition, qu'on n'a pas le courage de lui reprocher ce *brio* peu dans le caractère du nocturne; et, d'ailleurs, elle a intitulé son œuvre : *Nocturne de concert*. Sa *tarentelle* est, comme celle de tous les pianistes masculins à réputation, leste, pimpante, vivace, rapide et délirante. Ce sont les qualités voulues dans tous les morceaux de ce genre. Quand une mélodie gracieuse, même sous la forme de trait, peut s'y glisser, cela ne gâte rien à la chose ; mais c'est l'ingrédient le plus rare dans ces sortes de pièces. On veut d'abord éblouir, entraîner son auditoire; et Mlle Joséphine Martin possède éminemment cette faculté par son jeu ferme, net et pur, lorsqu'elle dit ses jolies compositions, ou celles des grands maîtres qu'elle n'interprète pas moins bien.

Léopoldine Blahetka, *fantaisie sur* les Huguenots, op. 54. — 9 fr. Brandus et Cie.

Au nombre des dames pianistes qui jouissent d'une juste célébrité dans

l'Europe musicale, il faut citer Mlle Léopoldine Blahetka, élève de Czerny, dont les conseils ont également formé Thalberg, Liszt, Doehler et plusieurs autres virtuoses de ce genre. Mlle Blahetka habite un de nos départements, et publie parfois de fort jolis morceaux de musique de sa composition; elle a même dépassé son demi-centaine d'œuvres musicales. Dans une *fantaisie sur les Huguenots*, Mlle Blahetka, en musicienne éclectique, a choisi les plus jolis motifs de l'opéra de Meyerbeer, et elle a fait un morceau de concert qui, bien exécuté, et cela est possible, car cette fantaisie est écrite pour les amateurs comme pour les artistes, ne peut que produire un brillant effet. Parmi différents thèmes pris dans la riche partition de Meyerbeer, l'auteur a mis en saillie le beau duo du quatrième acte : *Tu l'as dit!* puis la belle phrase de chant de ce duo : *Vienne la mort, puisqu'à tes pieds je puis l'attendre*; et puis : *Pour cette cause sainte.* Ce morceau, ce chœur si pompeusement sinistre, tout cela est mis en œuvre, on pourrait dire en scène, avec autant d'art que de goût. Enfin, pour péroraison, intervient l'orgie bachique du premier acte, se mêlant au chant du comte de Saint-Bris que nous venons de citer, et qui termine d'une façon riche et pompeuse ce brillant morceau de Mlle Blahetka. B.

Compte-rendu des travaux du Comité de l'Association des Artistes musiciens pendant l'année 1848-1849.

(Suite.*)

Oui, ce sera une éternelle gloire pour le fondateur de notre association et pour les hommes qui ont les premiers répondu à son appel, d'avoir pressenti longtemps à l'avance les événements extraordinaires dont nous sommes aujourd'hui témoins, d'avoir deviné les besoins nouveaux que le temps amènerait avec lui, et de s'être trouvés prêts à les satisfaire, dans les limites du possible, au moment même où ils sont devenus comme fatalement impérieux.

Si quelqu'un de vous doute encore de mon assertion, j'espère que l'irrécusable logique des chiffres ne laissera bientôt plus aucune alternative à sa persuasion.

Notre dernière assemblée générale eut lieu le 30 mars 1848. Vous vous rappelez tous dans quelles graves circonstances nous nous trouvions alors. Il ne fallut rien moins que le rapport de notre collègue, M. Léon Kreutzer, pour rendre à la plupart d'entre nous la confiance en nous-mêmes, que chacun sembla perdre, en effet, momentanément. Tout ce qui existait était remis en question. Tant d'efforts pour édifier quelque chose, pour faire le bien, allaient-ils devenir inutiles? Avec une peine inouïe, nous étions parvenus à réaliser petit à petit une rente qui s'élevait, le 15 janvier 1848, à la somme de 4,075 fr. Ce revenu, qui appartenait à tous, qui était mensuellement distribué avec une sévère économie en secours et pensions, afin de venir en aide à quelques-uns de nos confrères les plus nécessiteux, d'adoucir, autant que possible, de respectables misères, ce revenu, allait-il falloir y renoncer? On a pu le craindre un instant; mais je me hâte de le dire, cet effroi s'est bientôt dissipé. D'ailleurs, je dois leur rendre cette justice, MM. les membres du Comité n'ont jamais douté, eux, de l'avenir de notre association. Au milieu des plus tristes préoccupations personnelles, ils n'ont pas cessé de remplir leur mandat avec zèle et avec la plus parfaite unité de pensées, dans tout ce qui concernait les intérêts généraux ou particuliers des membres de notre nombreuse famille.

Mais entre toutes les réflexions sérieuses que les événements faisaient naître, une s'élevait surtout menaçante. Les affaires de toute nature étaient dans un état déplorable; les théâtres étaient tous, ou fermés ou à la veille de l'être; il en était de même des concerts et des bals publics. Les clientèles d'élèves avaient disparu. Comment, dans une telle situation des choses, le comité allait-il pouvoir opérer les rentrées des cotisations individuelles, lorsque les ressources de chacun étaient anéanties? Quant aux moyens exceptionnels de bénéfice, comment y songer, alors que, toutes les fortunes se croyant menacées, il devenait impossible d'espérer en l'imprévu? Et cependant les misères des artistes augmentaient tous les jours d'une manière désespérante. Plus le comité éprouvait de difficultés à se procurer même les faibles ressources sur lesquelles du moins il aurait dû compter, c'est-à-dire les souscriptions si minimes de 50 c. par mois, plus il recevait de demandes de secours; et ces demandes exigeaient de plus promptes réponses. Ah! si dans une suite de jours si douloureux, il était quelqu'un des membres de l'association qui eût mis de la négligence ou du mauvais vouloir à tenir envers ses confrères des engagements si peu onéreux, celui-là serait certes bien coupable. Réfléchissez bien, Messieurs, au nombre de maux qu'on pourrait soulager avec cette très-petite somme de 50 c. par mois, répétée autant de fois qu'il y a d'artistes musiciens à Paris. Et ce ne sont pas seulement les artistes qui habitent Paris, mais ceux de toute la France, et ceux encore qui, de tous les pays, veulent se réunir à notre œuvre philanthropique, que notre vaste association embrasse et attache par les liens les plus éminemment fraternels. Que pas un de vous ne manque donc d'apporter régulièrement son obole de tous les jours à la masse commune; l'expérience vient de nous prouver bien cruellement qu'on ne saurait trop user de prévoyance. N'attendez donc pas que l'heure fatale ait sonné; ne vous dites pas qu'il sera toujours assez temps d'entrer dans l'association, quand l'affreuse nécessité vous y obligera; prévoyez ce temps, pensez-y d'avance, et d'autant plus que vous vous croyez plus de chance d'être à l'abri du malheur. Mais aucun homme ne pouvant se vanter d'être le maître absolu de sa destinée, dites-vous que, tandis que le revenu de vos confrères pauvres s'accroît par un apport individuel presque insensible, c'est la fortune de l'avenir à vous tous dont vous effectuez le premier capital. Sachez-le bien, le but final, essentiel, d'une association telle que la nôtre, ce n'est pas l'aumône qui humilie et fait rougir, c'est la certitude, quoi qu'il arrive, d'une vieillesse tranquille après une carrière bien remplie; c'est aussi l'assurance de trouver, à quelque époque de la vie que des maux inattendus vous viennent affliger, une assistance qui vient de vous seuls, qui est due à vos propres sacrifices, qui, par conséquent, ne vous est pas accordée simplement par un sentiment de commisération publique, mais qui vous est naturellement acquise, et que vous pouvez réclamer, au moment venu, comme le droit le plus légitime.

Nous n'en sommes pas encore, il est vrai, arrivés à ce point de pouvoir réaliser ces espérances; mais tout indique que nous marchons à grands pas vers ce but tant souhaité. Seulement, il ne faut pas nous dissimuler que toute indifférence, toute froideur de quelques-uns d'entre nous peuvent malheureusement retarder notre marche. Nous serons, au contraire, bien près de recueillir pleinement le fruit de nos peines, le jour où chacun sera bien pénétré de l'intérêt qu'il y a pour lui, pour tous, à remplir exactement des devoirs si faciles et si indispensables; des devoirs qui, je dois le dire, sont les premiers éléments d'une société d'hommes telle que nous désirons la voir incessamment fonctionner pour le plus grand bien de tous et de chacun.

Je vous ai montré les difficultés, les inquiétudes et les misères survenues dans cette année désastreuse. Je vous ai dit que, le 15 janvier 1848, la rente de l'association s'élevait à 4,075 fr. Eh bien! Messieurs, c'est ici que vous allez juger de la force de notre institution. Vous allez toucher du doigt cette puissance morale qui résulte de l'action combinée de tous nos efforts. Malgré les obstacles inouïs que nous avons dû combattre, en dépit des écueils contre lesquels nous nous serions inévitablement brisés, si nous nous étions désunis, notre rente s'élève, à la fin de mars 1849, à la somme de 5,200 fr. Ainsi, pendant les quatorze mois les plus pénibles que nous ayons eu à traverser, le revenu de notre association s'est accru de 1,125 fr. C'est plus du cinquième au-dessus de la moyenne des années précédentes.

Je ne dois pas négliger d'appeler toute votre attention sur ces faits vraiment surprenants, et cependant positifs. Nos recettes, dans l'exercice de 1847, avaient atteint le chiffre de 34,644 fr. 01 c. Dans l'exercice de 1848, elles se sont élevées à la somme de 37,097 fr. 75 c. Dans la première de ces sommes, les cotisations de Paris entraient pour 7,593 fr. 15 c.; celles de province, pour 3,456 fr. 60 c.; en tout, 11,049 fr. 75 c. Dans la seconde, nous ne comptons que 5,531 fr. 40 c. de cotisations de Paris, et 1,700 fr. de celles des départements; en tout, 7,231 fr. 40 c. La somme totale des cotisations a donc été, en 1847, de 3,818 fr. 35 c. au-dessus de celle de 1848, tandis que la recette générale, dans la première de ces deux années, a été de 3,453 fr. 74 c. au-dessous de celle de la seconde. En d'autres termes, le chiffre des cotisations figure pour un tiers environ dans le total des recettes de 1847, et seulement environ pour un cinquième dans les recettes de 1848.

Vous devez remarquer, d'après ces observations tout arithmétiques, une double disposition inverse entre les sommes provenant des cotisations et la somme des recettes générales, pendant les deux dernières années, une double disproportion inverse, dis-je, frappante jusqu'à l'extrême évidence, quelque étrange qu'elle semble d'abord.

Comment a-t-elle pu se produire? Comment, recevant beaucoup moins de ses membres associés, l'association, à une époque de calamités publiques, a-t-elle pu s'enrichir dans un rapport beaucoup plus considérable qu'elle n'avait fait en des temps de calme et de prospérité générale? Un seul mot va vous l'expliquer : c'est par l'activité constante de notre comité, sous l'énergique impulsion de son président. Dans l'espace d'une année, votre comité a tenu soixante-dix séances. Quant à son président, toujours plus fermement attaché à notre cause, il a su la défendre, la maintenir, la fortifier même, avec d'autant plus de dévouement que les difficultés étaient plus grandes. Son temps, ses démarches, ses pensées, son crédit personnel, plus que jamais, M. Taylor a tout mis à la disposition de ces familles d'artistes qu'il a si puissamment contribué à créer, qu'il aime comme sa famille propre. Grâce à lui, Messieurs, nos ressources, plusieurs fois épuisées, se sont autant de fois renouvelées, pour ainsi dire, providentiellement. Et pas un de nos confrères malheureux, qui comptait sur les promesses du comité, ne s'est aperçu que le comité a été, à de vives reprises, sur le point de ne pouvoir faire face à ses engagements. Tantôt, c'est une somme de 400 fr. que M. Taylor obtient du ministre de l'intérieur en faveur

(*) Voir le numéro 21.

de notre association. En deux autres circonstances différentes, il sollicite et obtient encore du même ministère la somme qui nous manque pour compléter le chiffre des trimestres des pensions votées par le comité, une partie de notre revenu, plus grande que de coutume, ayant dû être employée à subvenir à des misères plus pressantes qu'à l'ordinaire. On apprend qu'un projet de crédit doit être présenté à l'Assemblée nationale pour secourir les théâtres de Paris, un autre pour venir en aide aux lettres et aux arts; aussitôt M. Taylor se met en rapport avec M. Victor Hugo, représentant du peuple, que les artistes avaient chargé spécialement de défendre leurs intérêts, et l'on sait avec quel admirable dévouement M. Victor Hugo a rempli cette mission. Enfin, à la suite de démarches sans nombre, qu'il est inutile de vous retracer, et dont aucune ne peut lasser la patience dévouée de M. Taylor, le directeur des beaux-arts, M. Charles Blanc, écrit au comité pour l'informer que le ministre alloue à l'Association des Artistes musiciens la somme de 4,000 fr. sur les fonds votés par l'Assemblée nationale. La distribution de la somme qui nous a été accordée, a été faite par les soins du comité, suivant l'intention du ministre, à qui il en a été fidèlement rendu compte, au moyen des feuilles d'émargement.

Dès que la tranquillité des rues commence à renaître, dès qu'il semble possible de s'occuper de quelques projets de fête, c'est encore M. Taylor qui prend l'initiative, et qui s'empresse de communiquer au comité de nouveaux plans propres à stimuler la curiosité publique. C'est ainsi que, dans le courant des mois de septembre et d'octobre derniers, plusieurs solennités musicales furent organisées, comme vous le savez, dans le jardin de l'Élysée National.

Dans deux de ces fêtes, M. Tilmant aîné dirigea l'exécution des masses instrumentales avec cette chaleureuse habileté qui lui est particulière, et dont il a déjà si souvent secondé les intentions du comité.

Ces fêtes ne furent pas données seulement au profit de notre association, elles eurent encore pour but de procurer quelque gain à un grand nombre d'artistes, alors sans emploi, qui avaient institué, sous la direction de M. Juvin, une société de musique populaire.

Pour les deux fêtes de nuit, exclusivement données au bénéfice de l'association, le comité, sur la demande qu'il adressa au général commandant la première division militaire et au général commandant la place de Paris, obtint que l'orchestre fût formé des élèves du Gymnase musical militaire.

La recette brute de ces fêtes fut de 11,277 fr., 05 c.

Vous jugez, d'après ce chiffre, si nous sûmes, en cette circonstance, nous concilier les sympathies du public. Nous fîmes plus. Nous ne voulûmes pas laisser échapper cette nouvelle occasion de prouver que, dans l'esprit de notre association, l'intérêt de l'art est inséparable de celui des artistes.

La plupart des fêtes de l'Élysée, indépendamment de leur but de bienfaisance, nous servirent donc de prétexte à ouvrir un grand concours public entre toutes les musiques militaires qui tenaient à cette époque garnison à Paris ou aux environs. Ce concours fut autorisé par le ministre de la guerre, qui répondit à la demande que lui fit à ce sujet le comité, avec un empressement que nous ne saurions trop reconnaître. Ce ministre était le général Lamoricière. Les prix du concours furent décernés par un jury spécialement nommé par le comité. En outre des médailles d'or et d'argent décernées aux lauréats, chacun des corps de musique qui prirent part aux concours reçut du comité une médaille destinée à conserver le souvenir de cette solennité, que nous espérons renouveler encore, pour favoriser, autant qu'il est en notre pouvoir, les progrès de l'art musical militaire, en même temps que procurer à notre association honneur et profit tout à fois. Je dois ajouter que tous les chefs des corps de musique qui ont concouru, et qui ne faisaient pas encore partie de l'association, se sont fait un devoir, en recevant les médailles, d'adhérer à nos statuts; promettant, de plus, d'amener de nombreuses adhésions parmi les musiciens qu'ils commandent et parmi les officiers de leurs régiments, amateurs de musique. Il est bon de rappeler ici que quelques-uns des pensionnaires de notre association sont d'anciens musiciens de l'armée.

La société chorale des Enfants de Paris nous a prêté, pour les fêtes musicales de l'Élysée National, sa coopération la plus empressée. Le comité n'a pas cru pouvoir mieux reconnaître ce zèle tout désintéressé, qu'en décidant que les membres de cette société, ouvriers estimables, auraient la faculté de devenir membres de notre association sans payer la première année de cotisation, qui leur serait avancée sur les fonds de notre caisse.

A peine les fêtes de l'Élysée National avaient-elles eu lieu, que d'autres fêtes ne tardaient pas à s'organiser. La première en date, et l'une des plus belles auxquelles on ait jamais assisté, est le magnifique concert que l'association a donné dans la salle de spectacle du château de Versailles. Par cette fête vraiment splendide, véritablement artistique, notre association, avant tout autre, aura eu la gloire de constater, de la manière la plus évidente, que le goût des plaisirs délicats, des délassements intellectuels, que le sentiment du beau, ne sauraient être longtemps délaissés dans notre pays. Je ne dois pas manquer de remercier M. Berlioz, qui a dirigé la partie musicale de cette fête avec le plus remarquable talent, ni Mme Dorus Gras, ni Mme Widemann, ni M. Alexis Dupond, qui, en servant nos intérêts de la manière la plus brillante, ont reçu, ce jour-là, comme toujours du reste, les témoignages unanimes de l'estime et de l'admiration du public. Interprète du comité, je suis heureux d'avoir aujourd'hui à exprimer ses remercîments à tous les artistes des différents orchestres et des chœurs de Paris qui ont bien voulu participer à cette imposante manifestation de notre puissance collective. Ils ont tous secondé les vues du comité avec un talent et une générosité dignes des plus grands éloges. Le concert du château de Versailles a produit une recette brute de 7,455 fr. 65 c.

Quelques jours avant ce concert, le comité organisa, également à Versailles, l'exécution d'une messe en musique à la chapelle du château. Ce fut sur l'invitation de l'administrateur même du château, M. Génevay, un de nos plus anciens collègues. Le produit de la quête, qui s'éleva à la somme de 1,408 fr. 65 c., fut partagé entre les pauvres de la ville de Versailles et la caisse de notre association. M. Adolphe Adam présida avec le plus louable zèle aux répétitions de la messe de sa composition, qui fut exécutée à cette solennité religieuse. M. Ambroise Thomas, s'empressant de répondre au désir du comité, voulut bien tenir l'orgue. Les chœurs furent formés des élèves de différentes classes de chant du Conservatoire et des Enfants de Paris. Mme Couraud, MM. Octave, Ribes et Balanqué, chantèrent les solos. Chacun enfin voulut, à Versailles comme à Paris, soutenir l'éclat de notre association. Permettez-moi, Messieurs, de témoigner ici ma gratitude au comité, qui me fit l'honneur de me charger de diriger l'exécution de cette messe. Faute de mieux, ma bonne volonté du moins sera toujours et tout entière au service de l'association.

Quelque embarras que j'éprouve à mêler mon nom à tant d'autres bien plus dignes, j'oserai encore vous dire combien j'ai été touché de la nouvelle marque de la confiance de mes collègues, lorsqu'ils m'ont désigné pour conduire l'orchestre au concert donné par Mlle Milanollo. Le talent et la bonne volonté de ceux d'entre vous qui se sont joints à moi en cette occasion, m'ont d'ailleurs rendu la tâche facile. Je les en remercie particulièrement. Mais c'est surtout Mlle Milanollo que nous devons tous remercier. La jeune et éminente artiste, au talent si précoce et si admirable, a signalé par cet acte de bienfaisance au profit de notre association, sa rentrée dans le monde musical parisien. Ce concert, qui a eu lieu à la salle Herz, a produit une recette de 1,215 fr. 50 c. Nous devons aussi de vifs remercîments à Mlle Méquillet, à Mme Cabel, à Mlle Aglaé Masson, qui ont contribué de leur talent à l'éclat de cette soirée.

Dans toutes les circonstances où le service de l'association a réclamé leur concours, soit pour les fêtes musicales de Versailles, soit pour celles de Paris, MM. Gand et Bernardel, M. et Mme Gand, de Versailles, nous ont secondés avec un empressement et un désintéressement qui méritent toute notre reconnaissance.

En continuant à prêter généreusement, comme il l'a fait sans cesse jusqu'à ce jour, la publicité de son estimable journal, M. Brandus, l'un des propriétaires de *la Gazette musicale*, a donné, suivant son habitude, le meilleur exemple de la manière dont les devoirs de membre de l'association devraient être compris par tout le monde.

M. Rignaut, notre collègue, à son retour d'un voyage à Londres, nous a rapporté une somme de 200 fr. provenant de diverses cotisations dues par plusieurs de nos confrères résidant en Angleterre.

M. Bischoffsheim, amateur de musique, d'Amsterdam, a acheté une rente annuelle de 10 fr. au profit de notre association.

M. de Lamartine nous a fait don d'une somme de 100 fr.

Je ne puis mentionner avec trop d'éloges le comité de la ville de Marseille. Aucun des comités de la province ne montre autant de zèle et d'intelligence; aucun n'est en relation plus fréquente avec le comité central de Paris. Il en résulte les plus heureux avantages pour l'association. Ainsi, tout récemment, le 27 mars dernier, par les soins de M. Boisselot, président, et de M. Olivier, vice-président du comité marseillais, par l'empressement de tous les membres de ce comité à les seconder, un très-beau concert a été donné au profit de l'association. C'est la troisième fois que les artistes musiciens de Marseille se distinguent de la sorte, et que le comité de cette ville montre à nos autres comités correspondants comment il faut appliquer le principe qui nous dirige et poursuivre le but vers lequel nous tendons. Le comité de Paris, au nom de l'association tout entière, leur adresse à tous hautement ses remercîments et ses félicitations. Parmi les artistes solistes qui ont concouru à l'effet de cette belle soirée musicale, je dois citer Mme Heinefetter et Didot M. Mathieu et Martio, M. Ferrari, pianiste, enfin M. Vandenheuven, qui a conduit l'orchestre, composé des artistes du grand théâtre. Le bénéfice net de ce concert a été de 800 fr. Il nous faut en remercier les dames de Marseille qui ont bien voulu prendre ce concert sous leur généreux patronage.

Pour la première fois, cette année-ci, notre comité s'est réuni à celui des gens de lettres et aux artistes peintres, architectes, sculpteurs, graveurs et dessinateurs, afin d'organiser un bal au profit des trois associations. Cette fête de nuit, qui a été donné dans le beau local du Jardin d'Hiver, a produit une recette brute de 18,851 fr. 95 cent. Les frais de semblables fêtes sont toujours excessifs. Néanmoins le résultat de celle-ci, en ce qui nous concerne particulièrement, a été d'augmenter notre capital de la somme de 1509 fr. 20 c.

Nous devons de très-vifs remerciements aux nombreuses dames patronnesses qui ont bien voulu nous seconder avec un zèle plein de cœur.

Mais chaque année qui s'écoule ne voit qu'une partie de nos projets s'accomplir et en lègue toujours une bonne part à l'année qui la suit. Au nombre de ces projets, je dois citer un grand concert à l'Opéra, que M. Girard a offert d'organiser et de conduire. Ce concert a été sur le point d'être donné au mois de janvier dernier. Les conditions les plus importantes en étaient déjà arrêtées. Des circonstances indépendantes de chacun de nous ont seules pu retarder jusqu'à ce jour la réalisation de ce beau projet.

La messe exécutée l'an dernier à la chapelle du château de Versailles ayant eu de bons résultats pour l'association, le comité se propose de renouveler de semblables fêtes dans les chapelles des divers châteaux situés aux environs de Paris, qui étaient autrefois des résidences royales.

(La suite au prochain numéro.)

NOUVELLES.

*** Mercredi prochain, au théâtre de la Nation, la 19e représentation du *Prophète*. — Demain lundi *la Favorite*.

*** *Le Prophète* a été joué mercredi et vendredi. Jamais chef-d'œuvre, à sa naissance, n'avait eu à soutenir une lutte aussi désespérée contre des élections générales, une recrudescence de choléra et des chaleurs sans exemple à pareille époque. On sait comment il a triomphé de tous ces fléaux, dont un seul eût frappé de mort quelque production moins vigoureuse. Cette semaine encore, son influence luttait victorieusement contre une atmosphère imprégnée de flamme et de terreurs. On doit cette justice aux artistes de reconnaître que leur talent et leur courage, loin de subir une diminution bien naturelle en de telles circonstances, avaient acquis un nouveau degré d'énergie. Mme Viardot se montrait de plus en plus admirable dans son chant, dans son jeu. La voix de Roger, tout à fait dégagée d'une fatigue passagère, retentissait avec un éclat extraordinaire. Mme Castellan grandissait également dans un rôle qui lui fait tant d'honneur. Enfin, l'enthousiasme du public ne restait pas en arrière des progrès de l'exécution générale, de la perfection d'ensemble des chœurs, de la danse et de l'orchestre.

*** Carlotta Grisi, qui devait rentrer lundi dernier dans le ballet du *Diable, à quatre*, en a été empêchée par une légère attaque de l'épidémie régnante. On a donné *Robert-le-Diable*, chanté par Levasseur, Poultier, Mmes Castellan et de la Grange.

*** Mme Viardot a encore obtenu un succès d'enthousiasme, en chantant ses charmants airs espagnols dans la représentation donnée au Gymnase, au bénéfice de Mme Rose Chéri.

*** Les morceaux détachés de la partition du *Prophète* seront mis en vente mardi prochain. Les éditeurs ont pris l'initiative d'une réforme depuis longtemps réclamée dans le tarif des œuvres de musique. Les prix marqués ne différeront plus des prix réels, et les amateurs sauront exactement ce qu'ils doivent payer, sans recourir à ces remises exagérées, dont le calcul entraînait à chaque instant la nécessité d'une opération algébrique.

*** Les débuts de Mme Lia Mulder, qui n'a quitté l'Opéra de Paris que pour aller tenir une des premières places au grand théâtre de Lyon, viennent d'avoir lieu dans cette dernière ville, avec tout le succès que nous avions prévu. La charmante cantatrice a paru d'abord dans le *Barbier de Séville*, où sa voix, sa méthode et son jeu ont enlevé tous les suffrages. Après les variations sur l'air de la *Biondina*, intercalées dans la leçon de chant, six salves d'applaudissements ont attesté l'impression qu'elle avait produite. Pour la seconde fois, elle a joué le rôle d'Eudoxie dans *la Juive*, que nous lui avons vu remplir à Paris, et sa réception n'a été ni moins brillante, ni moins méritée qu'à son premier début.

*** C'est Mlle Delille qui a joué le rôle de la reine dans l'ouvrage de MM. Scribe et Boisselot, *Ne touchez pas à la Reine*, repris dimanche dernier.

*** M. Carvalho, l'un des bons élèves du Conservatoire, a débuté dans le rôle de Scapin, de *Gilles ravisseur*.

*** *Le Val d'Andorre* vient de réussir complétement à Nimes. Bettini a récemment chanté dans la même ville *Robert-le-Diable* et *Lucie*.

*** De tous les ouvrages du grand Répertoire lyrique, *la Favorite* est le plus en faveur auprès du public de Toulon. Interprétée par les premiers sujets de la troupe de Marseille, l'œuvre de Donizetti a produit l'autre semaine une recette de 2,500 fr. Dans une autre soirée, Mathieu a chanté le rôle d'Eléazar de *la Juive*, avec un effet prodigieux.

*** Mme Catalani est en ce moment à Paris, qu'elle n'avait pas visité depuis longtemps. La célèbre cantatrice vient d'entrer dans sa soixante-dixième année.

*** Le jour de la Pentecôte, on a exécuté à l'église de la Madeleine le beau *Credo* de la première messe de Lesueur. A la fin du mois de Marie, on a aussi chanté, à l'église des Carmes, le délicieux *O salutaris* de la même messe.

*** Nous annoncions dimanche dernier la célébration du mariage d'Alard et de Mlle Vuillaume, dans l'église des Thernes. Nous devons ajouter que le vénérable curé de cette église a eu l'heureuse idée de profiter de la circonstance pour une œuvre charitable au profit de l'association des artistes musiciens. La quête ainsi donnée par lui, et bien que venant en troisième ordre, n'en a pas moins produit une somme de 94 fr, qui a été déposée jeudi dernier entre les mains du caissier de l'association.

*** Les directeurs des divers théâtres de Paris (à l'exception des théâtres subventionnés), justement alarmés de la situation à laquelle les circonstances menaçaient de réduire leurs entreprises, se sont réunis plusieurs fois cette semaine. Jeudi matin, ils ont été reçus par M. Dufaure, ministre de l'intérieur, qui leur a promis son intervention et son appui auprès de l'Assemblée nationale.

*** Le nom de Romagnesi rappelle une foule de compositions longtemps populaires et toujours charmantes, que les amateurs ont peine à se procurer maintenant. C'est pour cela que l'auteur s'est décidé à réunir ses œuvres choisies en un seul volume grand in-8°, de 200 pages, et au prix de 10 fr. L'édition de ses œuvres complètes en trois volumes étant épuisée, il n'est pas douteux que celle de ses œuvres choisies ne soit destinée à un succès au moins égal. Pour les souscripteurs, le prix du volume, rendu à domicile, sera de 8 fr. seulement.

*** Un bâtiment qui porte cent travailleurs en Californie est parti du Havre ces jours derniers. Dans le nombre des pas agers, il se trouve une forte proportion d'artistes musiciens. Il y a dix choristes, trois cornets à pistons, un flûtiste, deux violonistes, deux violoncellistes, un clarinettiste et un trombone. Très-prochainement un nouveau convoi de travailleurs doit partir sur un second navire. Il paraît que cette fois encore les musiciens s'y trouveront en assez grand nombre.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles.* — Mlle Lavoye a commencé samedi ses représentations au théâtre Saint-Hubert. Deux fois déjà elle a chanté *la Sirène*, et à chaque représentation son succès a été grandissant. Ce soir, 5 juin, elle doit chanter dans *les Mousquetaires de la Reine*, l'une de ses plus remarquables créations à l'Opéra-Comique.

*** *Gand.* — Dimanche, 5 août, aura lieu le grand concours de chant d'ensemble organisé par la Société des Mélomanes; un concours spécial sera organisé pour les sociétés étrangères. Les prix consisteront : 1° en une médaille d'or, grand module, et une indemnité pécuniaire de 400 fr.; 2° une médaille d'or. Déjà trois sociétés allemandes se sont fait inscrire : *la Concordia* de Bonn, les sociétés d'Erkelens et de Juliers. Sept sociétés belges se sont fait également inscrire, entr'autres *la Philomèle* de Louvain et la Société musicale de Boussu. La seconde sortie de la cavalcade historique a été fixée au 6 août, afin que les étrangers, attirés dans nos murs par le concours de la Société des Mélomanes, puissent jouir de ce spectacle. Celle-ci, en revanche, s'est chargée de faire exécuter une sérénade aux flambeaux le lundi soir.

*** *Berlin.* — Après ses brillants débuts dans *les Huguenots* et dans *Robert-le-Diable*, Tichatscheck a chanté successivement dans *Oberon*, *la Juive* et *Stradella*. Le succès s'est soutenu dans ces œuvres diverses. Pour sa dernière représentation, Tichatscheck a choisi *les Huguenots*. La Société dite : Réunion de fidélité (*Treubund*) pour le roi et la patrie, a donné un grand concert dans la salle *Kroll* au bénéfice des familles des soldats prussiens absents. L'auditoire fort nombreux se pressait dans la salle et dans les salons et cabinets contigus. On y a entendu l'ouverture du *Camp de Silésie*, de Meyerbeer, des lieders, des airs et cavatines, tirés de divers opéras.

*** *Francfort.* — On a donné *le Voile enchanté*, opéra-féerie, dont le texte est imité de celui du *Lac des fées*; la musique est de M. Titl. Cet opéra a joui d'une vogue immense à Vienne, car on l'a donné récemment pour la 365e fois. Le 1er juin on a repris *Norma*. Tandis qu'à quatre ou cinq lieues de la ville on se bat, les artistes du théâtre chantent, et les habitants viennent les écouter.

— Nous devons constater un fait qui n'est pas sans intérêt pour le monde des artistes. L'exposition de la loterie des associations des artistes, BAZAR BONNE-NOUVELLE, s'est augmentée depuis huit jours d'une immense quantité de tableaux et de chefs-d'œuvre de sculpture; on remarque surtout des statues de Jouffroy et de Jaley, d'une finesse et d'une élégance remarquables; on prépare en ce moment cent lots de bronze de Barye et autres artistes illustres qui ont été acquis très-récemment par les directeurs; tandis que le métal se transforme, vingt-cinq gravures ravissantes naissent sous les burins les plus exercés. Toutes ces merveilles de l'intelligence sont destinées à échoir aux souscripteurs de la loterie, et en payant un franc le droit de voir l'exposition, on reçoit gratis un billet qui gagne au moins un objet d'une valeur commerciale double et tout en pouvant gagner des lots de 2 à 3,000 francs. Afin que le public puisse juger des lots principaux, l'administration de la Loterie les a exposé dans une petite boutique du boulevard des Italiens. On y remarquera un écrin de diamants de 5,000 francs, un service de porcelaine de Sèvres, un vase de 1,800 francs et une foule d'objets d'art précieux, dont la possession ne coûtera que 1 franc à leur propriétaire futur. Un préjugé auquel on aurait tort de résister veut que les premiers numéros soient les meilleurs. — Nous engageons nos lecteurs à souscrire au plus vite et à s'adresser pour les demandes, soit à l'administration centrale, *Bazar Bonne Nouvelle, à Paris*, soit au *magasin de musique* de BRANDUS et Cie, 97, rue Richelieu.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

EN VENTE

Mardi prochain, le 12 courant, chez :

BRANDUS et Cie, 87, rue Richelieu, et TROUPENAS et Cie, 40, rue Vivienne.

Londres, CRAMER BEALE ET Cie. — **Leipzig,** BREITKOPF ET HAERTEL. — **Milan,** RICORDI.

ÉDITEURS

LE PROPHÈTE

Opéra en cinq actes, paroles de **M. SCRIBE,** musique de

Giacomo Meyerbeer.

TABLE THÉMATIQUE des Morceaux, détachés, arrangés avec accompagnement de Piano

PAR M. ALBERT GARAUDÉ.

1er Acte.

N° 1. **CHOEUR PASTORAL.** « *La brise est muette.* » . . . . 2 50 net.
2. **CAVATINE DE BERTHE,** chantée par Mme Castellan. « *A on cœur s'élance.* » . . . . . 2 50 net.
2 *bis.* La même, transposée en *la* bémol . . . . . 2 50 net.
3. **L'APPEL AUX ARMES,** solo et chœur. « *O Liberté, c'est ta victoire!* » (Extrait du prêche des Anabaptistes.) 2 50 net.
3 *bis.* Le même, arrangé pour quatre voix d'hommes. . . . . 2 » net.
3 *ter.* Le même, arrangé pour voix seule . . . . . 1 50 net.
4. **ROMANCE** à deux voix, chantée par Mmes Castellan et Viardot. « *Un jour dans les flots de la Meuse.* » . . . . . 2 50 net.

2e Acte.

5. **VALSE ET MORCEAU D'ENSEMBLE.** « *Valsons.* » 3 » net.
6. **LE SONGE ET LA PASTORALE,** chantés par M. Roger, accompagné des trois Anabaptistes. «*Sous les vastes.*» 3 50 net.
6 *bis.* **LE SONGE,** chanté par M. Roger, accompagné des trois Anabaptistes . . . . . 2 » net.
7. **LA PASTORALE,** chantée par M. Roger, accompagné des trois Anabaptistes. « *Pour Berthe moi je soupire.* » . . 2 50 net.
7 *bis.* La même, pour voix seule . . . . . 1 50 net.
7 *ter.* La même, transposée en *la* bémol . . . . . 1 50 net.
8. **ARIOSO DE FIDÈS,** chanté par Mme Viardot. « *Mon fils, sois béni.* » . . . . . 1 50 net.
8 *bis.* Le même, transposé en *la* bémol mineur, pour voix de soprano . . . . . 1 50 net.
9. **GRAND QUATUOR,** chanté par MM. Roger, Levasseur, Gueymard et Euzet. « *Gémissant sous le joug.* » . . 4 » net.

3e Acte.

10. **CHOEUR DES ANABAPTISTES,** « *Du sang.* » . . . . 2 » net.
11. **COUPLETS DE ZACHARIE,** chantés par M. Levasseur, « *Aussi nombreux que les étoiles,* » avec chœur. . . . . 3 50 net.
11 *bis.* Les mêmes, pour voix seule. . . . . 2 50 net.
12. **L'ARRIVÉE DES PATINEURS,** chœur : « *Voici* ». . . 3 » net.
QUATRE AIRS DE BALLETS, arrangés pour piano seul et à quatre mains : N° 1. Valse. — N° 2. Pas de la Redowa. — N° 3. Quadrille des Patineurs. — N° 4. Galop.
13. **TRIO BOUFFE,** chanté par MM. Bremont, Levasseur et Gueymard, « *Sous votre bannière.* » . . . . . 4 » net.
14. **CHOEUR DES SOLDATS REVOLTÉS,** « *Par toi.* » . . 1 50 net.
15. **PRIÈRE** chantée par M. Roger . . . . . 3 » net.
16. **HYMNE TRIOMPHAL,** chanté par Roger, avec chœur, « *Roi du ciel.* » . . . . . .
16 *bis.* La même, pour voix seule. . . . . 2 » net.

4e Acte.

17. **COMPLAINTE DE LA MENDIANTE,** chantée par Mme Viardot. « *Donnez, donnez pour une pauvre âme.* » 2 » net.
17 *bis.* La même, transposée pour soprano, en *fa* dièse mineur. 2 » net.
18. **DUO** chanté par Mmes Castellan et Viardot. « *Pour garder à ton fils.* » . . . . . 4 » net.
MARCHE DU SACRE, pour piano seul et quatre mains.
19. **DOMINE SALVUM FAC REGEM** et **IMPRÉCATION,** chantés par Mme Viardot, quatre Anabaptistes et les chœurs. « *Que Dieu sauve le roi prophète!* » . . . . . 2 50 net.
19 *bis.* Les mêmes, chantés par Mme Viardot et quatre Anabaptistes (sans chœur) . . . . . 2 » net.
19 *ter.* Imprécation chantée par Mme Viardot, pour voix seule. 1 50 net.
20. **CHOEUR DES ENFANTS ET CHOEUR GÉNÉRAL** (extrait du final), « *Le voilà, le roi prophète.* » . . . . . 2 » net.
20 *bis.* **CHOEUR DES ENFANTS** . . . . . 1 50 net.
21. **COUPLETS DE FIDÈS** (extrait du finale), chantés par Mme Viardot. « *Qui je suis!* » . . . . . 2 » net.

5e Acte.

22. **SCÈNE, CAVATINE ET AIR,** chantés par Mme Viardot. « *O prêtres de Baal!* » . . . . . 3 » net.
22 *bis.* **CAVATINE,** chantée par Mme Viardot (extrait du grand air) « *O toi qui m'abandonnes!* » . . . . . 1 50 net.
22 *ter.* La même, transposée en *ré.* . . . . . 1 50 net.
22 *quater.* **AIR** (extrait de la grande scène), «*Comme un éclair.*» 2 » net.
23. **GRAND DUO,** chanté par M. Roger et Mme Viardot. « *Mon fils! je n'en ai plus.* » . . . . . 4 » net.
24. **TRIO,** chanté par M. Roger, Mmes Viardot et Castellan, « *Combien ma douleur* ». . . . . 4 » net.
24 *bis.* **NOCTURNE** à trois voix (extrait du trio), « *Loin de la ville.* » . . . . . 1 50 net.
25. **COUPLETS BACHIQUES,** chantés par M. Roger. « *Versez, que tout respire.* » . . . . . 2 » net.

Le Poëme : 1 franc.

QUADRILLE sur des thèmes du PROPHÈTE, par STRAUSS.

Pour piano, 2 fr. net. — A quatre mains, 2 fr. net. — Pour grand orchestre, 3 fr. 50 net. — Pour petit orchestre, 2 fr. 50 net.

TROIS PAS REDOUBLÉS ET UNE MARCHE

Pour musique militaire, par **J. NOBER.**

Prix de chaque : 2 fr. 50 net.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT:

Quadrilles par MUSARD et LECARPENTIER.

Valses, Polkas, Redowas. — Arrangements et morceaux pour tous les instruments.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 24. 17 Juin 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Ce, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Ce.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Des divers systèmes concernant la voix humaine (premier article), par **Fétis** père. — Matinées musicales. — Bibliographie musicale. — Compte-rendu des travaux du Comité de l'association des artistes musiciens (suit et fin), par **G. Bousquet.** — Nouvelles et annonces.

Nous joignons à ce numéro l'air : *Tristes apprêts, pâles flambeaux* de Rameau, l'ouverture de *Dardanus*, un fragment des *Amours des Dieux* de Mouret, ainsi qu'un air italien qui devaient accompagner le dernier article de M. Léon Kreutzer, sur l'opéra en Europe.

DES DIVERS SYSTÈMES CONCERNANT LA VOIX HUMAINE ;

et par occasion, des causes présumables de la dégénération de cet organe, à l'époque actuelle.

(PREMIER ARTICLE.)

Peu de sujets ont été étudiés avec autant de persévérance que la constitution organique et le mécanisme de la voix humaine. L'art de l'expérimentation, cet art si perfectionné de nos jours, a fait des merveilles pour arriver à la solution des problèmes compliqués que présente la production des divers genres de sons dans cet organe ; néanmoins, après tant d'efforts, de recherches, d'études consciencieuses et d'expériences délicates faites avec sagacité, bien des doutes subsistent encore, et les anatomistes et physiciens les plus habiles sont réduits à ne présenter, sur certains phénomènes de la phonation vocale, que des hypothèses plus ou moins ingénieuses et des systèmes en contradiction manifeste entre eux.

Avant de me livrer à l'examen analytique de ces hypothèses et de ces systèmes, il est nécessaire que je dise quelques mots de la constitution physique des diverses parties de cet organe qui produit les sons de la voix. Sans cette connaissance sommaire, il serait à peu près impossible de comprendre les explications des phénomènes donnés par les auteurs des divers systèmes.

La voix, dans le sens spécial des actes de la parole et du chant, est le son qui se produit dans une sorte de tuyau cylindrique, au moment où l'air qui sort de la poitrine traverse ce canal.

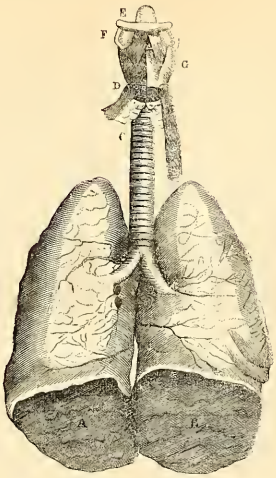
L'acte de l'émission de la voix, appelé *phonation*, est dans l'homme le produit d'un appareil vocal composé de trois parties, savoir : 1° le système de la respiration qui, par les poumons, fournit l'air dont les vibrations doivent produire le son ; 2° le *larynx*, organe principal de la voix, qui, situé à la partie supérieure du canal de la respiration appelé *trachée-artère*, est le lieu où se produit le son ; 3° les diverses parties de la bouche et des fosses nasales, depuis le larynx jusqu'aux ouvertures extérieures de la bouche et du nez qui modifient le son et en déterminent la qualité.

Deux grands lobes, d'un tissu spongieux et cellulaire, ou plutôt vasculaire, nommés *poumon droit* et *poumon gauche*, sont placés dans la partie latérale de la poitrine, remplissent une grande partie de sa cavité, et se dilatent ou se resserrent avec elle. L'air extérieur, apporté dans la poitrine par l'action musculaire appelée *aspiration*, traverse les poumons, et en sort, à *l'expiration*, par les *bronches* et la *trachée-artère*, long canal cartilagineux au-dessus duquel est placé le larynx.

Le larynx, tuyau cylindrique, est composé de cinq cartilages mobiles et articulés qui jouent les uns sur les autres, et qui jouissent de la propriété de contracter le tube qu'ils forment, ou de le dilater. La cavité du larynx est tapissée par une membrane muqueuse dont l'inflammation accidentelle cause quelquefois de dangereuses maladies à l'organe de la voix. Le larynx a, dans sa longueur, deux fentes oblongues, triangulaires à la base, longues de dix à onze lignes, larges de deux à trois, dont l'une est appelée *glotte*. C'est contre les rebords de celle-ci, lesquels sont un peu saillants, que l'air vient se briser à l'expiration, pour former le son. Entre la fente supérieure et l'inférieure du larynx, on trouve une partie un peu enclavée qui présente sur les côtés deux petites fossettes appelées *sinus* ou *ventricules du larynx*. Quelques anatomistes ont pensé que le son se forme d'abord dans les ventricules avant de sortir de la glotte. A la partie supérieure du larynx se trouve l'*épiglotte*, sorte de cartilage dont la constitution est fibreuse ; sa forme a été comparée avec justesse à une feuille de pourpier. Placée derrière la base de la langue, l'épiglotte s'abaisse à mesure que celle-ci s'élève en de certains mouvements, pour produire certains sons.

Les limites de la glotte, appelées *cordes vocales*, sont des ligaments doués d'élasticité qui s'attachent aux cartilages mobiles du larynx, et qui, susceptibles de tensions diverses, en raison des mouvements du larynx, jouent un grand rôle dans la détermination de l'intonation.

Telle est, en abrégé, la conformation des diverses parties de l'appareil vocal. J'ai écarté de sa description les termes techniques et les noms des cartilages et des muscles qui le composent, parce que les lecteurs étrangers à l'anatomie n'y auraient rien trouvé qui pût leur être utile, et se seraient effrayés de ce langage scientifique. Tout cela d'ailleurs m'a paru superflu pour l'objet de mon travail. J'ai pensé qu'il y aurait une utilité beaucoup plus réelle à présenter ici une figure de tout l'ensemble des parties qui concourent à former les sons de la voix : elle fera mieux comprendre et ce qui précède et ce qui va suivre. Voici donc cette figure, dans laquelle A représente le poumon droit, coupé dans sa base pour donner une idée de sa nature spongieuse et vasculaire; B, le poumon gauche; C, la trachée-artère ou canal de la respiration ; D, le larynx ; E, les lèvres de la glotte ; F, les ventricules du larynx; G, les ligaments du larynx, ou cordes vocales.



Disons maintenant quelles observations ont été faites sur les fonctions des diverses parties de cet appareil Et d'abord remarquons que la première chose dont on s'est enquis dans les recherches sur la production de la voix, a été le lieu où se forme le son. Dans l'antiquité, on s'était persuadé que la voix humaine devait être assimilée à une flûte, dont la trachée-artère était le tuyau, et le larynx était le bec. Cette théorie, dont la base reposait sur des conjectures, est celle que Galien expose; mais au XVIe siècle, le célèbre anatomiste Fabrice d'Aquapendente soutint, sans toutefois le démontrer, que le son ne se produit qu'à la glotte, par l'action de l'air sur ses bords. Cependant il croyait que la trachée-artère n'était pas étrangère aux modifications du son, et il pensait que les sons graves sont dus à son raccourcissement, et les sons aigus à sa plus grande extension (1). Postérieurement, on a acquis la preuve que le véritable instrument de la voix est en effet le larynx, et que la trachée-artère n'est que le porte-vent; car si l'on souffle dans un larynx séparé de la trachée-artère, on y produit des sons différents en raison de la force d'insufflation, tandis que la trachée-artère soumise à l'impulsion d'un soufflet ne fait entendre aucun son. Et ce qui prouve encore que ses fonctions se bornent à celles du porte-vent, c'est que si l'on y fait une entaille longitudinale, l'air qu'on y insuffle n'arrive plus jusqu'au larynx et ne le fait plus résonner; mais si cette fente est ensuite bouchée par quelque moyen artificiel, le son se fait entendre de nouveau dans le larynx.

Le larynx est donc le lieu où se produit le son de la voix; mais de quelle manière et par quel mécanisme? Question pour la solution de laquelle bien des systèmes ont été proposés. Avant de parler de ceux-ci, il est nécessaire de faire connaître les faits qui ont été constatés par l'expérimentation sur quelques unes de ses parties.

La glotte, cette ouverture longitudinale du larynx, dont les bords sont légèrement saillants, s'ouvre ou se ferme graduellement, en raison de certaines limites d'élévation ou d'abaissement des sons; dans les sons comparativement aigus, les bords ou lèvres de la glotte sont très-rapprochés. D'autre part, on a remarqué que le larynx s'élève progressivement à mesure que les sons deviennent plus aigus; on en a donc conclu que l'élévation du larynx opère une tension sur les lèvres de la glotte, d'où résulte le rapprochement de celles-ci, Toutefois, les variations possibles de l'ouverture de la glotte ne suffisent pas pour donner une explication complète de toutes les variétés d'intonation; car, des expériences qui ont été faites, tant sur des larynx artificiels en caoutchouc et même sur des larynx naturels tenus en un état convenable d'humidité, ont démontré qu'arrivés à une certaine limite, les sons peuvent continuer à monter ou à descendre, sans que l'état serré ou béant des lèvres de la glotte éprouve de variation sensible. Une autre cause agit donc concurremment avec les ouvertures de la glotte à la production des sons; cette cause, l'observation l'a découverte dans les tensions variables des ligaments de la glotte ou cordes vocales. Il est hors de doute que ces cordes entrent en vibration dans la production des sons. Du reste, on s'est assuré par des expériences que les ligaments supérieurs ne sont pas essentiels comme les inférieurs à cette production. Lorsque ceux-ci sont médiocrement tendus, qu'ils se touchent, et que l'ouverture de la glotte est étroite, on obtient des sons du médium puissants et purs, en soufflant dans un larynx humain par la trachée-artère; mais lorsque les cordes vocales sont très-tendues, les sons deviennent aigus. Je ne dois pas cependant oublier ici que Liscovius, savant médecin allemand, qui a contribué à perfectionner la théorie de la voix humaine, prétend au contraire que les cordes vocales sont tendues dans les sons graves, et lâches dans les sons aigus (1). Peut-être, dans ces expériences, n'a-t-on pas tenu compte de la force de l'insufflation qui exerce une puissante influence sur l'élévation de l'intonation, toutes choses égales d'ailleurs.

L'excessive sensibilité des cordes vocales a été constatée par des expériences très-délicates faites par le célèbre M. J Müller, professeur d'anatomie et de physiologie à l'université de Berlin. Il résulte de ces expériences qu'une force musculaire d'environ une livre peut produire tous les sons de l'échelle chromatique dans l'étendue de deux octaves, car les poids attachés aux cordes vocales pour chaque son, dans toute cette étendue, n'ont pas donné une différence plus grande en somme.

Les cordes vocales des larynx de femme sont en général beaucoup plus courtes que celles des larynx d'homme, et c'est à cela surtout qu'il faut attribuer le caractère plus aigu des voix féminines. Il paraît donc, d'après cette observation, que les genres de voix d'hommes appelés basse ou basse-taille et ténor, ainsi que les voix de femme distinguées en contralto et soprano, sont les conséquences principales de la diversité de longueur des cordes vocales, quoique la différence de capacité du larynx et la force de ses parois y prennent aussi une grande part. On sait que la constitution imparfaite des castrats a une analogie remarquable avec celle des femmes, et que cette analogie se manifeste également dans la voix; or, une observation de Dupuytren constate que, dans la dissection qu'il fit en 1804 d'un de ces êtres dégénérés, il trouva son larynx d'un tiers plus court que celui des hommes ordinaires, les cordes vocales également plus courtes et les parois des cartilages moins consistantes, telles que ces parties sont en général chez les femmes (2). Si, dans la voix de tête, le ténor atteint quelquefois des sons aigus qui ne semblent appartenir qu'à la voix de soprano, cette ascension est due principalement à la tension excessive des cordes vocales pendant cette production extraordinaire, tandis que la voix de femme fait entendre les mêmes sons par une tension moyenne de ses cordes vocales.

Ici vient naturellement se placer la division des sons qu'on distingue en général par les noms de *voix de poitrine* et *voix de tête* ou *fausset*. C'est un fait connu de tout le monde, qu'il y a dans la plupart des voix deux espèces de sons très-différents, l'une composée de sons pleins, pénétrants et puissants, qui proviennent évidemment des vibrations énergiques du larynx. La série des sons de cette nature se désigne par le nom de *voix de poitrine*. L'autre espèce est composée de sons plus faibles et doux, auxquels on donne le nom de voix de tête ou fausset. Ceux-ci ne se produisent en général que dans la portion élevée des hommes; chez les femmes, ils occupent une région plus étendue. Quelques voix de femmes offrent même le phénomène de l'absence à peu près complète de sons de poitrine: telles sont les voix de Mme de Rossi (Mlle Sontag) et de Mme Dorus-Gras.

Les sons de la voix de poitrine composent ce qu'on nomme *premier registre*; ceux de la voix de tête ou fausset s'appellent *second registre*.

(1) *Fabricii ab Aquapendente de visione, voce, auditu.* Venise, 1600, in-fol.

(1) *Theorie der stimme*, pages 30 et suiv.

(2) Bulletin des sciences, an XII, n° 79.

Ces deux registres ne sont pas superposés, c'est-à-dire ne sont pas placés à la suite l'un de l'autre, de manière que le second commence où le premier finit; car les sons supérieurs de la voix de poitrine et les inférieurs de la voix de tête sont souvent parallèles, et ne se distinguent que par la qualité des sons; mais le passage de l'une à l'autre est très-sensible, parce que leur caractère sonore est absolument différent. Cette différence de caractère dans les deux registres a exercé la sagacité des physiciens et des anatomistes qui en ont voulu expliquer la cause, et les hypothèses les plus contradictoires se sont produites à ce sujet. Avant d'en donner ici une analyse succincte, il est nécessaire que je fasse connaître à mes lecteurs les principaux systèmes qui ont été proposés concernant la nature de l'instrument vocal considéré de la manière la plus générale.

On a vu précédemment que les anciens jusqu'au XVIe siècle, et Fabrice d'Aquapendente lui-même, ont considéré la voix comme un instrument à vent du genre des flûtes, faisant de la trachée-artère ou le corps sonore, ou du moins le modificateur de l'intonation, par des allongements et des raccourcissements progressifs Au commencement du XVIIIe siècle, Dodart, repoussant cette dernière supposition de Fabrice, établit que le larynx est bien l'instrument vocal, et le considère comme un tuyau d'orgue, une flûte dans laquelle résonne l'air, faisant de la trachée-artère ce qu'elle est en effet, c'est-à-dire un porte-vent, et donnant aux poumons les fonctions de soufflets (1). Le professeur Chaussier, dans ses leçons à la faculté de médecine de Paris, adoptait cette opinion de Dodart, et soutenait que les sons aigus de la voix se produisent comme harmoniques par l'action de l'air sur les nœuds de vibration du larynx. Cette doctrine est aussi celle de Cuvier ; mais des doutes restaient à cet illustre savant, car il termine ce qu'il dit à ce sujet par cette observation : « Il y a cependant encore de l'embarras » dans cette explication, parce que les voix justes exécutent tous les » tons compris dans les limites de leur étendue, en haut en bas, et que » ces tons ne sont cependant pas tous des harmoniques des tons fon- » damentaux (2). » Par cette théorie, les sons du second registre, moins forts, moins pénétrants que ceux du premier, seraient des harmoniques de ceux-ci. On verra reparaître cette théorie tout à l'heure, avec de nouvelles modifications.

Dans l'époque la plus moderne et de nos jours, les anatomistes, les physiciens et quelques musiciens, ont émis des opinions très-différentes concernant la nature de l'instrument vocal. Biot, Cagnard-Latour, Magendie, Malgaigne, et en dernier lieu M. J. Müller, n'hésitent pas à déclarer que c'est un instrument à vent, et que le son s'y produit de la même manière que dans les anches de quelques-uns, c'est-à-dire par les vibrations de la languette sous l'action de l'air. A l'égard des objections qui sont faites sur ce que le son se produit dans la glotte en certaines circonstances pendant que ses lèvres restent ouvertes, ce qui n'a pas lieu dans les anches qui vibrent comme valvules, telles que celles du hautbois, du basson et autres, M. Müller pense que dans ces cas la glotte ne vibre pas comme valvule, mais comme des anches libres membraneuses, que le passage d'air le plus faible suffit pour ébranler. Cela peut être; mais dans d'autres cas, la glotte se resserrant progressivement et vibrant évidemment comme valvule, on est forcé d'admettre qu'en considérant l'organe vocal comme un instrument à anches, cet instrument est d'un genre tout particulier, puisque l'anche y serait soumise à divers genres de vibrations.

D'ailleurs Müller (3) et Lehfeld (4) ne considèrent pas les lèvres de la glotte seule comme l'anche qui produit le son; car ils font de cette partie de la glotte et de ses ligaments ou cordes vocales une anche de combinaison par le rapprochement de celles-ci au moyen de la tension. Ils ont fait à ce sujet des expériences aussi délicates qu'ingénieuses sur des larynx de caoutchouc, qui peut-être ne sont pas aussi concluantes qu'ils l'ont pensé à l'égard de la nature vivante.

Considérant aussi l'air comme le corps sonore, mais non le larynx comme le tube d'une flûte, Liscovius pense (1) que c'est de la glotte elle-même et de ses diverses largeurs que dépendent principalement et la production de la voix, et ses degrés divers d'élévation ou de gravité. En passant avec une certaine violence et rapidité à travers cette étroite ouverture, l'air éprouve une compression et un ébranlement tels que toutes ses molécules subissent un mouvement de va-et-vient. Plus l'ouverture de la glotte est grande, plus le son est grave, parce qu'il résulte de là des ondes aériennes plus grandes, et conséquemment plus lentes.

Savart, qui s'est longtemps occupé du mystère de la production des sons par la voix, est aussi un des physiciens qui ont considéré l'air comme le corps sonore ; mais il suppose que cet air est celui des ventricules, compris entre les ligaments de la glotte, et il compare cet appareil à l'appeau des oiseleurs.

Enfin, il est un autre système dont Ferrein a été le promoteur : il consiste à considérer les cordes vocales comme les véritables productrices des sons (2), et leurs tensions diverses, comme les causes absolues de la différence des intonations ; en sorte que l'organe vocal serait un instrument à cordes. Suivant les observations de Ferrein, les ligaments de la glotte résonnent comme les cordes que l'air met en vibration, et les sons qu'ils produisent ne dépendent pas de la largeur variable de la glotte. Il rapporte des expériences d'après lesquelles la moitié des cordes vocales donnerait l'octave de la corde totale, le tiers, la quinte, etc. Enfin, un changement, de deux ou trois lignes dans la longueur de ces ligaments suffirait pour toutes les intonations. Ces résultats ont été contestés, et Biot a particulièrement insisté sur ce que les ligaments de la glotte n'ont pas la longueur nécessaire pour produire les sons graves (3); mais plusieurs physiciens ont vérifié les expériences de Ferrein, et M. Müller affirme que la distension des cordes vocales remplace la longueur qui leur manque (4).

Malgré la sagacité remarquable, l'esprit d'observation, la patience et la dextérité dont ont fait preuve les savants expérimentateurs qui nous ont fourni tant de renseignements sur le mécanisme de la voix, n'est-il pas permis de dire qu'ils sont tombés dans une grave erreur en voulant assimiler l'instrument vocal à des instruments artificiels qui n'en sont que d'imparfaites imitations? Les facultés contractiles et vibratoires dont jouissent les diverses parties du larynx, et le jeu musculaire qui en détermine et facilite les mouvements, n'ont pas d'analogie avec le principe constitutif d'un instrument quelconque. Si la glotte vibre comme une anche, c'est par des modes compliqués qui ne ressemblent en rien aux anches de nos instruments. De plus, les cordes vocales ont évidemment des fonctions productrices du son, indépendantes des ouvertures variables de la glotte, puisque, dans le cas où celle-ci ne paraît pas changer de position, les intonations se modifient. On ne connaît pas, d'ailleurs, l'action vitale de toutes les parties si compliquées de l'appareil vocal dans l'homme, et l'on ne pourra jamais arriver qu'à des conjectures sur ce sujet, parce qu'on ne peut voir fonctionner l'organe dans l'homme vivant. C'est donc avec raison qu'un médecin, aujourd'hui peu cité, a écrit : « Le larynx » est un instrument organisé et actif sous l'influence des forces vita- » les, lequel ne peut, rigoureusement parlant, avoir pour analogue » aucun instrument de musique à cordes ni à vent (5). »

FÉTIS père.

(*La suite au numéro prochain.*)

(1) Mémoires de l'Académie des sciences, années 1700 et 1706.
(2) *Leçons d'Anatomie comparée*, tom. IV, leçon 28e, art. II.
(3) *Manuel de Physiologie*, liv. 4e, sect. III, chap. 2.
(4) *Dissertatio de vocis formatione*, Berlin, 1835, in-4°.

(1) *Theorie der Stimme*, page 28.
(2) Mémoire de l'Académie des Sciences, ann. 1741.
(3) *Traité de physique*, tome 1, page 470.
(4) Loc. cit.
(5) *De la Voix et de la Parole*, par F. Rampont. Paris, 1803, in-8° (page 38).

MATINÉES MUSICALES.

Charles Bonnesseur était, il y a fort peu de temps, un jeune ouvrier menuisier-charpentier, venu d'Allemagne en France pour y travailler de son état; et comme il n'avait pas d'ouvrage, il cherchait à s'en consoler en chantant. M. Antonin Guillot, un de nos bons professeurs de chant, l'entendit, et découvrant une belle voix de basse dans le jeune ouvrier, il cultiva cette voix, accompagnée d'une assez bonne intelligence musicale, et il y a quelques jours que le maître a produit son œuvre de professeur et sa bonne œuvre de musicien philanthrope, dans laquelle il a été secondé par d'autres artistes philanthropes comme lui. Charles Bonnesseur a donc donné, l'un de ces derniers samedis, dans la salle Sainte-Cécile, un concert dans lequel il a chanté le duo de *Robert-le-Diable* : *Ah l'honnête homme !* avec M. Bineau, autre élève de M. Guillot, et *le Moine*, cette élégie-orgie si caractéristique des mœurs claustrales.

M. Guillot avait fait entendre, la veille de cette matinée musicale, ses deux élèves à l'auteur de *Robert-le-Diable* et du *Moine*, qui en avait été fort content. M. Bineau possède une excellente voix de ténor sympathique, et par conséquent dramatique. Celle de M. Bonnesseur, si elle manque un peu de force dans les cordes basses, est bien timbrée dans le médium et dans les cordes hautes, qui ont de l'éclat et une justesse irréprochable. Il n'a pas moins montré de sentiment musical et dramatique que son partner dans un duo de *Mazaniello* et dans l'air de Basile, du *Barbier de Séville* de Rossini. Il y a un avenir d'opéra sur le Théâtre de la Nation dans ces deux jeunes chanteurs. A côté de ces méthodes, qui ne sont pas encore tout à fait assises, Alexis Dupond, est venu poser la sienne si sûre, si large, si parfaite, en nous disant l'air de *Joseph*, de Méhul et de charmantes petites mélodies. Mlle Félix Miolan a dit aussi de ces petites mélodies qu'elle sait fort bien faire valoir par les temps qu'elle prend, par une vibration qui joue au mieux la sensibilité et l'émotion; mais il ne faut pas abuser de ces moyens d'effet et du *tempo rubato*, c'est-à-dire du bris du rhythme et de la mesure, surtout dans un air comme celui de *Montano et Stéphanie*, morceau de chant classique s'il en fut, et que Mme Damoreau chantait dans le temps avec un imperturbable aplomb de mesure et une perfection de trilles qui défiaient la rondeur et le brillant de ceux faits par le plus habile pianiste sur le clavier.

Se sont aussi distingués dans cette matinée musicale M. Auguste Tolbecque, en exécutant avec justesse et une bonne expression sur le violoncelle des variations de M. Lée sur *Guido et Ginevra*; M. Verroust, qui a dit un charmant solo de hautbois de sa composition; M. Goria, qui nous a joué tout un morceau d'ensemble d'un opéra italien sur le piano, et sa charmante *saltarella*; et enfin, M. Malézieux, qui est venu nous dire le charmant bavardage bachique du *Père Trinquefort* pour nous prouver qu'il n'était pas mort du choléra comme le bruit en avait couru.

Le Jardin-d'Hiver, qui est une antiphrase par le temps qui court, donne toujours tous les dimanches des séances de jets d'eau et de musique vocale, instrumentale et chorale. Ces séances ne laissent pas que d'attirer bon nombre d'amateurs, qui vont respirer là le double parfum des fleurs exotiques et de la musique indigène. Le jeune Pazetti y joue merveilleusement du violon comme un enfant merveilleux qui est en train de passer à l'état de violoniste ordinaire. Mlle Nordet y chante des cavatines de Rossini de sa voix juste, pure et quelque peu froide, ce qui était un agrément de plus pour les auditeurs par la température impitoyable que nous avons subie. Les chœurs qu'on dit là manquent un peu de plan, de mesure comme composition, et parfois de justesse, il faut le dire, pour stimuler le zèle et le talent des compositeurs et des exécutants; mais quand il fait si chaud il faut bien pardonner un peu de laisser-aller. Kelm, le diseur amusant de chansonnettes, montre toujours la même verve de gaîté, la même ardeur à faire rire son auditoire. Darcier, le chansonnetier comédien, vient parfois au Jardin-d'Hiver pour aspirer un autre air que celui de son estaminet lyrique, et pour y raconter ses petites poésies ornées de petites mélodies, qui ne produisent pas autant d'effet là qu'au café du passage Jouffroy. Il n'en est pas moins un diseur musical très-intelligent, et il le prouve surtout dans le dernier couplet de la chansonnette du *Postillon* de Frédéric Bérat. H. B.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE.

Seligmann. — *Rêverie et Barcarolle, pour violoncelle.* — Prix 7 fr. 50 c. — Messonnier.

Berceuse et Barcarolle, tel est le titre complexe de deux jolies élégies musicales pour le violoncelle, avec accompagnement de piano, écrites par M. Séligmann, un de nos bons violoncellistes. Ces deux morceaux sont tout empreints d'un parfum de poésie musicale : cela vous berce de souvenirs d'enfance et de gondoles, glissant sur les canaux de la poétique Venise, de l'ancienne et fière Venise, qui va peut-être bientôt voir couler le sang de ses enfants au bénéfice des rois. Écoutez la douce rêverie musicale de Séligmann, la voix pleine de mélancolie de son grave et noble instrument, et cela fera peut-être une utile diversion aux tristes préoccupations politiques, qui pèsent sur chacun au sujet de cette pauvre et malheureuse Italie.

Rosellen. — *Fantaisie brillante sur* le Val d'Andorre. — Op. 111. — Prix 9 fr. — Brandus et Cie.

M. Rosellen, le compositeur-pianiste, qui fait facile et brillant, pour l'amateur féminin surtout, M. Rosellen ne pouvait manquer de paraphraser le dernier opéra de M. Halévy, *le Val d'Andorre*, qui a obtenu un si beau succès à l'Opéra-Comique. La fantaisie de M. Rosellen sur cet ouvrage est en *fa* mineur; elle commence par un *allegro moderato* en mesure à six-huit, dont le dessin mélodique, sur lequel interviennent quelques arabesques en doubles croches, annonce la chanson du chevrier. Après cette introduction de vingt et quelques mesures, ladite chanson est attaquée par la main droite, qui varie ensuite ce motif par un joli trait en doubles croches d'un brillant effet. Vient, après cette variation, un autre thème de l'opéra, à quatre temps, *allegro energico* à six parties, et d'un puissant effet, dans lequel les doubles octaves jouent un rôle essentiel. Une douzaine de mesures en épisode formé d'un *tremolo* à la main gauche, et d'une gamme chromatique à la main droite, vous mènent à la romance : *Faudra-t-il donc, pâle, éperdue, etc.*, cette mélodie du cœur d'un effet si attendrissant, avec sa tierce majeure finale. Cette romance, toujours en *fa* mineur, est ornée d'une variation en triples croches pour la main gauche d'un effet extrêmement brillant; puis l'*allegro energico* reprend ici, suivi d'une péroraison à deux-quatre terminant dignement ce morceau de concert qui évoque d'une manière heureuse les plus jolis chants de l'opéra d Halévy.

Goria. — *Fantaisie dramatique sur* le Val d'Andorre, — Op. 47. — 9 fr. — Brandus et Cie.

Que dire maintenant d'une fantaisie également pour piano empruntée aussi au *Val d'Andorre* par M. Goria, morceau que ce pianiste, dont les ouvrages ne sont pas moins recherchés des amateurs que ceux du précédent compositeur, a intitulé *Fantaisie dramatique?* Qu'il est digne de remarquer que les deux compositeurs-arrangeurs ont été inspirés des mêmes mélodies, si ce n'est que, dans l'œuvre de M. Goria, la romance : *Faudra-t-il donc, pâle, éperdue?* précède la chanson du chevrier, ce qui équivaut au compliment de M. Jourdain : *Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour* ou *d'amour mourir me font*, etc.

L'introduction de M. Goria, qui paraphrase aussi la chanson du chevrier, est plus développée que celle de M. Rosellen, ce qui semble justifier le titre de fantaisie dramatique. Cette introduction n'a pas moins de soixante-dix-sept mesures. Comme son compétiteur en fantaisie sur le *Val d'Andorre*, M. Goria attaque la touchante romance en *fa* mineur; et puis, sur un trait en double octave à la main droite, l'habile arrangeur promène, au moyen de la main gauche, des fragments de cette romance à la basse, thème suave et mélancolique qu'il module avec art pour l'enchaîner à la chanson du chevrier, en *la* mineur; et sur ce thème naïf et coloré comme un chant des montagnes, il asseoit sa péroraison, composée de traits brillants et de souvenirs ingénieux de la riche partition qui lui était soumise à merci.

Poisot. — 2 *Nocturnes.* — 7 fr. 50.—Lemoine.

M. Charles Poisot, jeune compositeur d'avenir, vient de publier deux étincelles musicales sous le titre de 2 NOCTURNES. La première est une *ber-*

ceuse. Cela nous berce en effet d'une rêverie enfantine. L'accord de neuvième majeure, qui commence sans préparation dès la seconde mesure, n'est pas d'un mauvais effet ; mais on désirerait, pour la régularité du dessin mélodique et aussi pour la satisfaction de l'oreille qui se plaît aux douces harmonies, surtout dans une berceuse, que la main gauche fît, dans cette seconde mesure, *la, sol, fa, la,* sur le *si* pédale, au lieu de *la, sol, la, fa;* comme aussi, à la quatrième mesure, toujours à la main gauche, *ré, mi, fa, ré,* au lieu de *ut, mi, ré, fa.* Malgré ces quelques dissonances dans cette pièce destinée à vous caresser l'ouïe sans secousses, elle plaira à tous ceux qui l'entendront et qui aiment la grâce de la mélodie unie à une pensée poétique. Le second nocturne de M. Charles Poisot, qui a mis comme épigraphe à son œuvre légère : *The happiness of family* (LE BONHEUR DE LA FAMILLE), est quelque chose de doux et de suave. Sur un rhythme en douze-huit, l'auditeur de cette charmante chose peut s'abandonner à toutes les rêveries, les caresses du bonheur ; et jusqu'aux traits quelque peu tourmentés qui figurent là les contrariétés inséparables de la vie, tout y est d'une vérité délicieuse. M. Poisot est un de nos jeunes compositeurs peu nombreux, il est vrai, qui, lorsqu'ils écrivent une étude de piano, un nocturne ou tout autre morceau de musique, ont d'abord une pensée et cherchent à la rendre avec conscience, persuadés qu'ils sont qu'il y a autre chose que le mécanisme dans un instrument, fût-ce même le piano.

B.

Compte-rendu des travaux du Comité de l'Association des Artistes musiciens pendant l'année 1848-1849.

(Suite et fin. *)

Au moment où la crise politique et financière était le plus cruellement intense, le comité, cherchant tous les moyens imaginables d'en adoucir les rigueurs aux membres de l'association, adressa, l'an passé, lettre sur lettre, demande sur demande au ministre de l'intérieur et au maire de Paris, à l'effet d'obtenir une concession de terrain aux Champs-Élysées, et d'y établir un concert quotidien, dans lequel bon nombre d'artistes sans emploi eussent trouvé de l'occupation. Les demandes du comité et de son président demeurèrent malheureusement infructueuses. Mais ils ne se sont pas rebutés; loin de là. De nouvelles instances pressantes sont faites pour le même objet, ou le préfet de la Seine, et nous espérons que nos efforts seront, cette fois, couronnés d'un plein succès. Si ce projet réussit, le comité aura résolu un des plus intéressants problèmes qui le préoccupent depuis longtemps. Il aura trouvé le moyen de procurer un bénéfice immédiat à plusieurs des membres de l'association, en même temps que notre commune fortune continuera de s'accroître par les profits présumables des recettes en sus des frais journaliers de l'entreprise.

Enfin, Messieurs, dans les espérances que l'avenir nous présente, il est une opération dont l'importance domine singulièrement toutes les autres. Je ne puis me dispenser de fixer sur elle toute votre attention. L'honneur de ce vaste projet revient tout entier à M. Taylor, qui en a poursuivi la réalisation depuis qu'il en a conçu le plan, c'est-à-dire depuis près d'une année, avec cette invincible persistance dont le président de votre comité nous a si souvent donné des gages. Ce projet, c'est une grande loterie au profit des deux associations réunies des artistes musiciens et des artistes peintres, architectes, sculpteurs, graveurs et dessinateurs. Ça été la première opération de ce genre que le ministre et le préfet de la Seine aient autorisée. Elle est placée sous leur patronage et sous leur surveillance : jamais aucune de nos opérations n'aura produit une augmentation si considérable du capital de notre association. Et ce n'est là qu'un côté des heureux résultats que nous en attendons ; tout fait présumer qu'il sera placé un million de billets à 1 fr. chacun. En ce cas, voici quelques-uns des principaux fruits que notre association en recueillera. Aucun de vous n'ignore combien d'efforts ont été vainement tentés, à différentes reprises, par des esprits généreux, mais inexpérimentés, afin d'arriver à produire à la publicité les œuvres des compositeurs, qu'il a été de tout temps si difficile de faire connaître. Le premier bienfait de cette loterie sera précisément d'acheter et de faire graver un grand nombre de ces œuvres qui, sans cette heureuse circonstance, seraient peut-être demeurés longtemps encore dans les cartons de leurs auteurs, peut-être même toujours inédites. Ceci doit vous prouver qu'il n'est aucune des questions intéressant les artistes musiciens, qu'on a sans succès cherché à résoudre jusqu'à ce jour, aucune qui ne soit aussi l'objet des plus vives sollicitudes de votre comité. Et ce que nous accomplissons aujourd'hui doit vous convaincre que notre association est mieux que toute autre en position de satisfaire à tous les vœux ; qu'elle seule possède pour cela les meilleurs moyens ; que toute impatience, hors de là, quelque légitime qu'elle soit, sera toujours vaine, comme elle est irréfléchie et inconsidérée. Au fur et à mesure que des idées, jusqu'alors impossibles, seront devenues praticables, nous seront les premiers à les faire entrer dans le domaine de la réalité. Notre association achète donc en ce moment des œuvres musicales et les fait graver à ses frais, tant pour venir en aide à des compositeurs déjà connus, que pour en encourager d'autres qui ne le sont pas encore. Ces œuvres, dont l'association acquiert ainsi la propriété, formeront une partie des lots de la loterie. En outre, pendant l'exposition des lots provenant de l'association des artistes peintres, votre comité, en organisant des matinées musicales dans le local même de cette exposition, fournira à beaucoup de nos confrères inoccupés l'occasion d'employer fructueusement une partie de leur temps. Les arts industriels qui se rattachent à la musique, tels que facteurs, luthiers, recevront également leur part d'encouragement sur les bénéfices de cette loterie. Une portion en est affectée à l'achat des pianos et autres instruments de musique, destinés également à former quelques-uns des lots.

Ne pensez pas, Messieurs, que ce soit là simplement un exposé de ce que nous comptons faire; car déjà chacune de ces idées que je vous communique a reçu un commencement de réalisation.

Une autre partie des bénéfices de cette loterie a pour destination spéciale de venir immédiatement au secours de misères imprévues. J'ajoute, enfin, que, selon toute probabilité, grâce à cette loterie, le revenu de notre association s'élèvera, à la fin de cette année-ci, à la somme de douze à quinze mille francs. Les heureux résultats que nous avons obtenus dès le début de cette large opération, qui semble encore un rêve, nous permettent de bien augurer du résultat plus heureux qui doit en couronner la fin.

C'est au moyen de ces ressources extraordinaire, récemment créées, que la rente de l'association s'est accrue, dans ces derniers temps, d'une manière notable. C'est aussi grâce à elles que le comité a pu venir exceptionnellement en aide aux artistes de l'orchestre de la Porte-Saint-Martin, lorsque la fermeture de ce théâtre les a dernièrement laissés sans emploi. A peine ce triste événement venait il d'avoir lieu, que le comité se hâtait de voter des secours à ceux de ces artistes qui furent signalés par leurs camarades comme en ayant le plus besoin. De plus, peu de jours après, tous les artistes de cet orchestre, indistinctement, recouvraient, par la voie du comité, et grâce aux premiers résultats de la loterie, les appointements qui leur étaient dus au moment où l'administration du théâtre de la Porte Saint-Martin a été mise en faillite.

Le même cas s'est présenté plus récemment encore pour les artistes de l'orchestre du Cirque-National. Il leur était même dû une somme plus considérable. Le comité les en a tous entièrement indemnisés, bien qu'il ait peu d'espoir d'en être jamais dédommagé lui-même par la liquidation de l'affaire du Cirque. Mais la loterie était heureusement là, et le comité a pensé avec raison qu'un des meilleurs emplois qu'il pût faire des premiers profits dont il lui était redevable, devait être d'éviter à bon nombre de nos confrères les premiers et si pénibles coups d'un sinistre qui n'est que trop fréquent depuis quelque temps, et qu'on ne peut trop déplorer.

Le comité n'a pas été moins heureux de mettre à la disposition des artistes du théâtre Italien les lumières de son conseil judiciaire, lorsqu'ils sont venus les réclamer.

Mais il est, Messieurs, une fâcheuse remarque que je fais avec tout le comité, et qu'il est de mon devoir de vous communiquer, dût ma franchise vous paraître sévère ; c'est que beaucoup d'artistes de ces orchestres, auxquels nous venons de prouver d'une façon si évidente la bonté et la libéralité de notre institution, n'étaient pas encore, il y a quelques jours, membres de l'association, et que quelques-uns d'entre eux, ayant autrefois adhéré à nos statuts, avaient depuis longtemps négligé de remplir les faibles obligations auxquelles leur adhésion les engageait cependant très-formellement. Je répéterai, à ce propos, ce que j'ai déjà dit : toute négligence, tout éloignement, sont extrêmement préjudiciables à notre œuvre d'assistance fraternelle; ils peuvent souvent mettre le comité dans l'impossibilité d'agir à l'heure où quelques efforts, relativement légers et faciles, suffiraient à tirer d'embarras un grand nombre de nos confrères, dont le sort ne doit pas cesser d'être l'objet de nos plus vives préoccupations. J'insiste sur ce point. Ce n'est pas lorsque le mal a éclaté dans toute sa force qu'il est aisé de s'en préserver; le meilleur, le seul moyen de s'en garantir, c'est de le prévenir longtemps à l'avance; et je ne saurais trop le redire, vous ne pouvez trop le redire vous-mêmes à ceux de vos camarades qui n'ont pas encore compris la portée de l'œuvre que nous avons fondée, il ne faut que la moindre bonne volonté de chacun pour coopérer, par l'association, au bien être de tous. Je souhaite vivement que ces paroles soient entendues, et j'espère que des dissidences regrettables, qui n'ont, au demeurant, aucune raison d'être, cesseront tout à fait avant peu; qu'il n'y aura bientôt plus, dans toute la France, un seul musicien dont le nom ne soit inscrit sur le livret de notre associatin.

Afin d'atteindre ce but si désirable, le comité ne néglige aucun moyen. Vous verrez en tête du livret de cette année, qui sera imprimé sous peu de jours, les noms et les titres des anciens et des nouveaux pensionnaires de l'association. Leur nombre actuel est de vingt et un, recevant en tout 4,400 fr. par an. Vous remarquerez que Paris, la province et l'armée ont chacun leur part dans la distribution des bienfaits de notre institution, sans autre distinction,

(*) Voir les numéros 21 et 22.

sans autre faveur, que l'étendue des misères à soulager. Avec le temps, et surtout avec le bon vouloir de tout le monde, cette règle de répartition, aujourd'hui nécessaire, ne sera plus la même. Il viendra un jour, n'en doutez pas, où la base naturelle des pensions à accorder sera simplement l'ordre d'inscription sur les livres de l'association. Alors, chacun de nous se pourra dire certain, quoi qu'il arrive, d'une fin de carrière paisible et indépendante.

Comme preuve de la salutaire influence exercée par le comité de votre association, je ne dois pas oublier l'heureuse issue obtenue par son intervention dans une affaire difficile qui s'est présentée pendant le courant de l'année dernière. A la suite des tristes événements du mois de juin, trois légions de la garde nationale ayant été licenciées, les artistes qui faisaient partie des corps de musique de ces légions, se trouvèrent tout à coup privés des ressources que leur procurait leur emploi dans ces légions. Les mois s'écoulaient sans que la réorganisation eût lieu. Pendant ce temps, le traitement des artistes était suspendu. Ils étaient sérieusement menacés d'une perte pour eux très-sensible. Leurs réclamations devant qui de droit avaient été jusque-là inutiles. Ils s'adressèrent alors à votre comité. Celui-ci, dès qu'il eut pris connaissance de leurs justes plaintes, s'empressa d'agir, comme il a toujours coutume de le faire en pareil cas, auprès de l'autorité municipale de Paris. Et bientôt il eut la satisfaction de voir ses démarches réussir complétement au gré de ses désirs. Tous les artistes des trois légions licenciées ont intégralement reçu leurs appointements en retard, comme si le service n'eût pas été un seul instant interrompu.

Je dois encore vous faire part, Messieurs, d'une demande très-importante, adressée par le comité au ministre de la guerre. Elle concerne la position des chefs de musique dans l'armée. La condition de ces artistes dans la hiérarchie militaire est loin, à notre avis, d'être en rapport avec le talent qu'exigent leurs fonctions pour être bien remplies, et avec la responsabilité que ces fonctions font peser sur eux. Le but principal de notre demande est d'obtenir que les chefs de musique puissent un jour, après un certain nombre d'années de service, devenir sous-lieutenants, et jouir, par conséquent, des avantages et attributions attachées à ce grade, tels que la considération personnelle et la pension de retraite. Nous espérons que l'autorité supérieure appréciera ce que cette demande a de juste et de sensé; qu'elle la prendra en sérieuse considération; qu'elle en fera même, s'il le faut, l'objet d'une loi dont le projet sera soumis à la discussion de la prochaine assemblée législative. En tout cas, si notre demande n'est pas dès à présent favorablement accueillie, elle aura du moins servi à appeler l'attention du ministre sur une question qui est pour nous d'un haut intérêt, que, sans nous, on eût continué à négliger comme par le passé. Nous aurons soin, d'ailleurs, de ne pas la perdre de vue, et de la rappeler, si c'est nécessaire, dans toutes les circonstances opportunes.

Le livret qui est remis chaque année à tous les membres de l'association, et qui met d'une manière continue sous vos yeux l'ensemble de nos travaux, n'a pu, par une suite de causes qu'il était impossible de prévoir, être imprimé l'an dernier, suivant l'usage. Je n'ai pas besoin de vous dire que le comité le regrette plus que personne. Des différentes causes qui ont empêché l'impression du livret, la principale a été la révision de nos statuts, qui avait été résolue dans notre dernière assemblée générale. Ce travail, qui avait beaucoup de gravité, a exigé plus de temps qu'on ne pensait. Il fallait d'ailleurs qu'il n'entravât pas la marche journalière des autres travaux du comité, que je viens, pour la plupart, de vous retracer, et qui étaient encore plus indispensables. La révision des statuts a été confiée à une commission spéciale, chargée de s'en occuper en dehors des séances ordinaires ou extraordinaires du comité. Cette commission, guidée par un esprit de conciliation et d'impartialité que tout le monde doit apprécier, a tenu à s'éclairer, dans ses travaux, des avis de personnes non seulement étrangères au comité, mais étrangères même à l'association. Les nouveaux statuts, de la sorte consciencieusement étudiés, librement discutés, ont été soumis ensuite à la délibération du comité, puis enfin à l'approbation du conseil judiciaire. Il vous seront connus bientôt par la lecture qui vous en sera faite dans l'assemblée générale d'aujourd'hui, et mieux encore par leur impression dans le livret de cette année. Toutefois, il est de mon devoir de vous dire, en rendant hommage à la vérité, que les nombreuses modifications apportées à la lettre de nos statuts ne sont, en quelque sorte, pour la plupart, que la codification d'une foule de règles, non écrites, pratiquées dès la naissance de notre institution. Tels sont, entre autres, les chapitres concernant le mode de distribution de secours de toute nature, la formation et les fonctions du conseil judiciaire et du conseil médical. Il n'était nullement question de ce dernier, par exemple, dans nos anciens statuts, bien que, depuis longtemps, les services incessamment rendus à l'association par MM. les docteurs Laroche, Ivan, Jules Simon et par tous leurs collègues de notre conseil médical, au zèle si éclairé, si généreux; bien que leurs services, dis-je, nous aient été si utilement prodigués en toute circonstance. Il nous faudrait inventer de nouvelles formes de louanges pour dire, de ces hommes de science et de cœur, tout le bien qu'ils méritent; nous resterions encore, sans doute, au-dessous de la réalité des faits, tant leur dévouement est inépuisable.

Les membres de notre conseil judiciaire ont le même droit à nos sentiments de gratitude. Je citerai particulièrement M. Lan, agréé, dont le zèle non moins actif que désintéressé a été si souvent mis par nous à contribution, et que nous avons toujours trouvé le même.

Par suite de décès ou de démission de quelques-uns des membres de votre comité, d'autres membres ont été appelés à en faire partie. Ce sont MM. Ambroise Thomas, Batton et Varney. Les nouveaux statuts portent le nombre des membres du comité à soixante. Les travaux de plus en plus considérables qu'exigent les opérations de notre association; la multiplicité des questions qui se présentent à tout instant, et qui nécessitent la division du comité en commissions et sous-commissions, ont fait penser que ce nombre ne serait pas trop grand. Il permet, en outre, d'appeler au sein du comité une plus grande quantité de témoins actifs des efforts qui ne cessent d'être faits pour l'amélioration matérielle et morale du sort des artistes musiciens.

En vous disant, Messieurs, que l'honneur d'être élu par vous membre du comité devient, à certains jours, une pesante charge, je ne prétends pas solliciter vos compliments en faveur de vos confrères, heureux d'être appelés par vos suffrages à veiller sur vos intérêts; mais je désire vous rappeler que l'entrée au comité impose des obligations qu'on ne saurait trop scrupuleusement remplir; qu'elle entraîne une responsabilité morale dont le poids doit être également supporté par tous; et que celui qui ne se pénétrerait pas profondément de la sérieuse importance de sa mission, nuirait de la manière la plus blâmable à la meilleure, à la plus sainte cause.

Notre association, je dois encore vous en instruire, étend tous les jours ses relations, et voit ainsi s'étendre davantage son influence. A l'heure où je parle, elle est devenue, pour ainsi dire, un rameau d'une tige plus vigoureuse, en entrant dans cette grande association des lettres et des arts, qui réunit maintenant, comme en un seul faisceau, les cinq sociétés des auteurs et compositeurs dramatiques, des gens de lettres, des artistes peintres, architectes, sculpteurs, graveurs et dessinateurs, des artistes dramatiques et des artistes musiciens; vous avez pu voir, d'après quelques-unes des particularités citées dans ce compte-rendu, quels avantages nous devons déjà à ces liens nouvellement formés. Vous pouvez entrevoir aussi quels avantages plus grands encore ils nous promettent dans l'avenir, par les innombrables combinaisons de mutuelle assistance, d'aide et d'encouragement réciproques qu'il devient ainsi possible d'établir. Ce sont là, Messieurs, des résultats heureux, d'une portée presque incalculable.

En terminant ce compte-rendu, pour lequel je réclame, Messieurs, toute votre indulgence, laissez-moi, je vous prie, remettre encore quelques chiffres sous vos yeux. Ils sont la preuve irréfragable de l'excellence de notre institution, des développements qu'elle a déjà acquis, des progrès surprenants qu'elle est encore destinée à faire. Le total des recettes perçues depuis l'origine de notre association jusqu'au 1er avril de cette année s'élève à la somme de 190,129 fr. 82 cent. Soit en pensions, soit en secours, il a été distribué, jusqu'à la même époque, 15, 827 fr. 83 c. Et il reste aujourd'hui, comme je l'ai dit plus haut, 5,200 fr. de rente. Tels sont, Messieurs, les résultats obtenus, dans l'espace de six années, par une association dont la base première est une modique cotisation personnelle de 50 centimes par mois.

Mais la force du principe sur lequel nous nous appuyons est si puissante, qu'en joignant ensemble les recettes et les dépenses des trois associations, dont l'une, vous le savez, est née peu d'années avant la nôtre, et l'autre peu de temps après, toutes deux régies par le même principe que nous, nous trouvons, à la date du 1er avril dernier, 913,647 fr. 15 c. de recette générale; 94,806 fr. 22 c. distribués en secours et pensions, enfin 25,820 fr. de rente restant entre les trois associations.

Si l'on eût dit, seulement il y a dix ans, qu'avec de semblables moyens de pareils résultats pouvaient être si promptement atteints, on n'aurait probablement pas manqué de rencontrer, pour toute réponse, sur tous les visages, l'incrédulité, peut-être quelque chose de pire. Cependant, à cette heure, rien n'est plus certain. Il ne s'agit plus d'une utopie à mettre à l'épreuve, mais bien de propager en toute assurance une vérité riche et féconde, claire comme le jour le plus pur, resplendissante comme le soleil. Qui donc oserait désormais la nier? Je vous en conjure donc, que pas un de vous ne demeure dorénavant au-dessous de sa tâche. Elle est, en définitive, pour chacun, bien simple, bien facile, bien modeste, et pourtant elle est assez belle pour que nous puissions, tous ensemble, la montrer avec un juste orgueil.

A. G. Bousquet.

La mise en vente des morceaux du *Prophète* a été décidément fixée au 20 de ce mois, par la nécessité de faire concorder les publications étrangères avec celle de Paris.

NOUVELLES.

*** La dix-neuvième représentation du *Prophète* devait avoir lieu mercredi dernier; mais il y a eu relâche à l'Opéra, comme à tous les autres théâtres de Paris. Depuis une année bientôt, nous avions perdu l'habitude d'inscrire dans

nos colonnes ces relâches forcés pour cause d'émeute, si fréquents durant quelques mois, et plus que jamais nous espérons n'être pas obligés de la reprendre. La rapidité, l'énergie avec lesquelles l ordre a été rétabli et un projet formidable réduit à néant, suffisent à montrer la différence des époques et à rendre aux artistes la confiance dont ils ont tant besoin. Dès le jeudi, tous les théâtres se sont rouverts : celui de la Nation a donné vendredi *Lucie de Lammermoor* et le ballet de *Nisida*. Demain lundi, *le Prophète* reprendra sa place au répertoire, et pour avoir été retardée de quelques jours, la dix-neuvième représentation du chef-d'œuvre n'en sera que plus brillante.

*** *La Favorite* a été jouée lundi dernier; Mlle Masson chantait le rôle de Léonor; Espinasse celui de Fernand, et au quatrième acte, il n'a pas obtenu moins de bravos que la cantatrice, dans le duo fameux où le bis est traditionnel. Marié, prévenu le matin, avait consenti à remplacer Portheaut, que la perte récente d'un enfant éloignait de la scène. Marié a donc fait un acte de dévouement et de zèle : il a chanté aussi bien que possible un rôle de baryton avec une voix de second ténor.

*** Duprez est parti pour sa tournée départementale avec la petite troupe dont nous avons donné la composition. Le célèbre ténor et ses élèves doivent toujours se rendre à Nantes directement.

*** On a repris hier *Régine*, opéra-comique en deux actes, dont la musique est d'Adolphe Adam.

*** L'ouverture de l'Opéra-Bouffe français (salle Beaumarchais), qui devait avoir lieu hier, est remise à mardi prochain.

*** Jenny Lind vient de quitter Paris, chassée par la crainte de l'épidémie régnante. Elle avait chanté dernièrement dans une soirée chez l'ambassadeur de Suède.

*** Vivier est de retour à Londres, qu'il avait quitté pour aller rendre une *visite amicale* (c'est le *Musical World* qui s'exprime ainsi) au roi de Hollande. On pense bien que l'artiste original n'a pas été oublié dans la distribution des décorations de l'ordre du Chêne.

*** Samedi, 9 juin, a eu lieu à l'Institut le jugement du concours d'essai pour les élèves de composition musicale. Les candidats étaient au nombre de huit. Cinq ont été admis dans l'ordre suivant : 1° M. Iligoard, élève de M. Halévy; 2° M. Cahen, élève de MM. Ad. Adam et Zimmerman; 3° M. Jonas, élève de M. Carafa; 4° M. Bazile, élève de M. Halévy; 5° M. Portehaut, élève de MM. Ad. Adam et Zimmerman. Ces élèves entreront en loges le 23 juin, et en sortiront le 19 juillet.

*** Albert, l'habile pianiste, est de retour de Londres.

*** Le prospectus du théâtre de Brest, pour l'année 1849-1850, a été fait par le directeur, M. G. Méquet, avec beaucoup de soin et de goût. Parmi les artistes dont les noms font concevoir le plus d'espérances, nous remarquons Mlle Joséphine Pillot, jeune cantatrice et actrice formée au Conservatoire de Paris, dont les débuts sur la scène ont réalisé ce qu'elle promettait.

*** La semaine a été bien funeste à l'art musical. La première victime que la mort ait frappée, c'est un artiste d'une illustration européenne, Frédéric Kalkbrenner, au moment où il venait de terminer son dernier ouvrage et se disposait à partir pour l'Italie, afin de rétablir sa santé. La seconde, c'est Banderali, le célèbre professeur de chant du Conservatoire, où depuis plus de vingt ans il occupait une place distinguée. La troisième, c'est Peppe Gamboggi, compositeur, qui s'était fait connaître dans le genre de la romance. Enfin, la quatrième, c'est M. Blaise, un excellent artiste de l'orchestre de l'Opéra.

*** Le commerce de musique a aussi fait une perte bien regrettable en la personne de M. Eugène Meissonnier, jeune homme de vingt-six ans, marié depuis peu de temps et l'un des fils de l'éditeur de ce nom.

*** Aux noms qui précèdent, il faut encore ajouter celui d'un artiste, M. Saint-Laurent, archiviste trésorier, de la Société des Concerts.

*** Nous consacrerons un article spécial à la biographie de Frédéric Kalkbrenner, qui fut un des pianistes supérieurs de son époque, et se distingua aussi dans la composition et le professorat.

*** Banderali n'est pas mort du choléra, mais d'un anévrisme, dont il souffrait depuis longtemps. Sa fin soudaine a d'ailleurs été précipitée par un chagrin bien noble et bien légitime, que lui causait la maladie grave de son meilleur élève. En effet, le jeune Reynard, pensionnaire du Conservatoire, qui, aux concours de cette année, paraissait devoir remporter un premier prix, venait d'être atteint d'un mal de poitrine, tel qu'il ne pourra chanter d'ici à longtemps. Banderali ne cessait de déplorer le sort de son élève et le sien, car il attachait une grande importance aux succès des jeunes gens formés par lui : leurs victoires devenaient ses propres victoires, et il les comptait presque par ses années de service. Banderali était né à Lodi, en 1780; après avoir chanté sur les théâtres d'Italie et d'Allemagne, il dirigeait le Conservatoire de Milan, lorsque, sous la Restauration, le ministre de la maison du roi crut devoir l'appeler à Paris en qualité de professeur du Conservatoire, avec un traitement de 9,000 francs et promesse d'une pension de 3,000. La révolution de Juillet lui enleva tous ces avantages; le traitement disparut avec la pension, et il lui fallut se contenter du chiffre minime des honoraires fixés par le nouveau régime. Le talent de Banderali vint à son aide : il trouva dans une nombreuse clientèle des ressources qui lui permirent de vivre, sinon d'amasser. La révolution de Février le frappa encore et lui enleva toutes ses leçons. Il laisse une veuve et deux enfants, dont toute la fortune consistera dans le talent de leur mère, artiste distinguée elle-même, et qui pourra, comme professeur, recueillir en partie l'unique héritage de son mari.

Chronique départementale.

*** *Toulon*, 7 juin. — Mlle Heinefetter a paru pour la dernière fois dans le rôle de Valentine des *Huguenots*, et elle persiste à se séparer de la troupe marseillaise, malgré toutes les démarches qu'on a faites, malgré des avantages assurés. Le chef-d'œuvre de Meyerbeer était attendu avec impatience. On avait hâte d'y voir Mathieu et Mlle Heinefetter. Mathieu n'a pas trompé l'attente du public : il a été fort beau dans le rôle de Raoul. Il a dit avec chaleur la romance du premier acte, avec puissance le septuor du troisième; mais c'est surtout dans le duo du quatrième qu'il a fait preuve d'un talent supérieur. Mlle Heinefetter n'est pas restée au-dessous du chanteur. Les deux artistes, immédiatement rappelés après la chute du rideau, ont emporté une énorme quantité de bouquets, au milieu de bravos unanimes. M. Guyot, notre chef d'orchestre, à peine relevé d'une grave maladie, avait voulu, pour cette soirée, reprendre sa place au pupitre; il a été l'objet des plus vives sympathies de la part du public. Deux magnifiques bouquets lui ont été offerts : c'est un juste hommage rendu à son beau talent. — Hier, *Haydée* a fait sa première apparition. Nous constatons ici le succès de Mathieu dans le rôle de Lorédan, qu'il a joué en parfait comédien et qu'il a chanté en ténor hors ligne. Vial, Aujac, Nief, Mlle Boulangeot et Mlle Saint-Victor ont fait valoir l'œuvre d'Auber. En somme, réussite complète.

*** *Marseille*, 1er juin. — La troupe italienne de M. Provini donne des représentations en cette ville. Au nombre des sujets distingués qui en font partie, se trouve Gassier, ancien élève du Conservatoire de Paris, et dont les débuts eurent lieu dans *la Barcarolle*, d'Auber, à l'Opéra-Comique.

*** *Nantes*. — Teresa Milanollo, ce poétique enfant, ce sublime artiste, nous est revenue plus admirable que jamais : elle nous a consacré quelques soirées qui ont été magnifiques.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 9 juin. — Tout le monde s'accorde en ce point, que le rôle de Valentine dans *les Huguenots*, qu'on vient de reprendre au théâtre italien de Covent-Garden, a été pour Mlle Grisi l'occasion d'un triomphe extraordinaire. Jamais elle n'avait produit d'effet plus entraînant, et cela est d'autant plus remarquable, que le genre musical de l'ouvrage lui était resté jusqu'ici complétement étranger. Mario excelle dans le septuor et dans le duo. La bénédiction des poignards; le piff paff, chanté par Marini; le rataplan, chanté par Reeves, sont redemandés tous les soirs. — La *Martha*, de Flotow, dont le ballet de *Lady Henriette* a fourni le canevas, a paru très-faible, au théâtre allemand. *Don Juan*, bien que chanté par Pischek, n'a pas obtenu un grand succès. La scène finale entre Don Juan et la statue est celle qui a le plus vivement impressionné. — Le grand concert de la semaine a été celui donné par Ernst, le célèbre violoniste. Halévy y jouait : Pischek y chantait *le Moine* de Meyerbeer.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Publié par BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

FLEURS DE MAI

ALBUM DE DEMOISELLES.

SIX MÉLODIES NOUVELLES

Par G. DUPREZ,

Poésies de M. Ed. DUPREZ.

Édition illustrée, ornée du portrait de G. DUPREZ.

CONTENANT :

Les filles du village, pastorale.
Jeanne la rieuse, chansonnette.
La vie d'une fleur, pastorale.
Le lutin des bois, légende.
La grand-mère, chansonnette.
Le club des demoiselles, chansonnette.

Réunies : 6 fr. net. — Chaque mélodie séparée : 1 fr. net.

PUBLICATIONS DES MAISONS

BRANDUS et Cie, 87, rue Richelieu, et TROUPENAS et Cie, 40, rue Vivienne.

LE VAL D'ANDORRE,

Opéra-comique en 3 actes, paroles de M. DE SAINT-GEORGES ;

Musique de F. HALÉVY.

La Grande partition . . . . . 400 fr.
Les parties d'orchestre . . . . . 400 »
L'Ouverture en partition . . . . . 24 fr.
L'Ouverture en parties séparées . . . . . 24 »

La Partition pour piano et chant, format in-8°, net : 15 fr. — La Partition pour piano seul, net : 8 fr.

MORCEAUX DE CHANT DÉTACHÉS,

Avec accompagnement de Piano :

N. 1. **Air,** chanté par Mlle Lavoye : *Du pays basque une coutume* . . . 6 »
2. **Chanson du chevrier**, chanté par M. Battaille : *Voilà le sorcier*. 4 50
2 *bis*. La même, transposée pour voix de baryton. 4 50
2 *ter*. La même, transposée pour voix de ténor. 4 50
3. **Quatuor** : *Savant devin, au fond de l'âme*, S. S. T. B. . . . . 10 »
4. **La Marguerite,** romance chantée par Mlle Darcier 4 50
4 *bis*. La même, transposée pour voix de mezzo-soprano. 4 50
5. **Ariette,** chantée par M. Audran : *Enfants des bois, mon cœur* . . 3 »
6. **Air,** chanté par M. Mocker : *Dans cette ferme hospitalière*. . . . 6 »
7. **Cavatine,** chantée par M. Audran : *Une terreur profonde*. . . . 3 »
8. **Cavatine,** chantée par M. Mocker : *Venez, soldats*. 4 50
9. **Basquaise,** chantée par Mlle Lavoye : *Carlos aimait*. . . . . 6 »
9 *bis*. La même, transposée pour mezzo-soprano. . . . . 6 »
10. **Romance,** chantée par Mlle Darcier : *Faudra-t-il donc*. . . . . 3 »
10 *bis*. La même, transposée pour contr'alto . . . . . 3 »
11. **Trio** : *Ah! maintenant, j'en ai l'espoir*, S. T. T. . . . . 9 »
12. **Quatuor** : *Quoi! c'est Georgette!* S. S. T. T. . . . . 9 »
13. **Trio** : *Reste, Rose, un instant*, S. T. B. 7 50
14. **Romance,** chantée par M. Battaille : *Le soupçon, Thérèse* 4 50
14 *bis*. La même, pour voix de baryton ou mezzo-soprano. 4 50
15. **Romance,** chantée par M. Audran : *Quand sous ma foi*. . . . . 3 »
16. **Chanson du tambour,** avec chœur : *Tambour, toi qui guides*. . 7 50
16 *bis*. La même, pour quatre voix d'hommes. . . . . 6 »
16 *ter*. La même, pour voix de ténor seul 4 50
17. **Chœur de jeunes filles** (prière) : *La cloche nous appelle* . . . 4 50
18. **Duo,** chanté par Mlle Lavoye et M. Jourdan : *Vous partez?* . . . 6 »
19. **Romance,** chantée par M. Audran : *Toute la nuit*. 4 50
19 *bis*. La même, pour voix de baryton ou mezzo-soprano. 4 50
20. **Trio** : *Mon Dieu! l'ai-je bien entendu!* S. T. B 7 50

Les nos 2 bis, 4 bis, 10 bis, 14 bis et 19 sont aussi arrangés avec accompag. de guitare.

MORCEAUX ET ARRANGEMENTS.

POUR PIANO.

A. Adam. Six petits airs très faciles . . . . . 6 »
Croisez. Op. 47. Fantaisie. . . . . 5 »
— Op. 46. Duo facile à 4 mains . . . . . 6 »
Duvernoy. Op. 181. Fantaisie . . . . . 6 »
Gorna. Op. 47. Fantaisie dramatique . . . . . 9 »
Heller. Op. 66. La Marguerite, caprice brillant. 7 50
Hunten. Op. 165. Fantaisie . . . . . 6 »
Kalkbrenner. Op. 186. Fantaisie brillante. 7 50
Lecarpentier. Deux bagatelles, chaque. . . . . 5 »
Osborne. Fantaisie. 7 50
Redler. Op. 137. Fantaisie sur la prière. . . . . 5 »
Rosellen. Op. 111. Fantaisie brillante. . . . . 9 »
— la même à 4 mains. . . . . 9 »
Peter Schubert. Mosaïque en 2 suites, chaque. 7 50
Talexy. Op. 17. Fantaisie. . . . . 6 »
Wolff. Souvenir. Duo à 4 mains . . . . . 9 »
Polkas par **Fessy** et **Pasdeloup**, chaque . . . . . 3 »
Deux quadrilles par **Musard**, chaque. 4 50
Un quadrille par **Lecarpentier**. 4 50
Redowa par **Fessy** . . . . . 3 »
Valse par **Marcailhou** . . . . . 3 »
Bériot et **Wolff.** Op. 155. Grand duo pour piano et violon. . . . . 9 »
Louis (N.). Op. 178. Sérénade pour piano et violon . . . . . 9 »
Panofka. Mosaïque, pour piano et violon, en 2 suites, chaque . . . . . 9 »

POUR MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Panofka. Nocturne et rondo militaire pour violon avec acc. de piano 7 50
Lee. Op. 50. Réminiscence du Val, pour violoncelle, avec acc. de piano. . . . 6 »
Seligmann. Op. 49. Fantaisie pastorale pour violoncelle et piano. . . . . 9 »
Walckiers. Op. 86. Deux fantaisies faciles pour flûte seule. . . . . 6 »
Verroust. Op. 53. Fantaisie pour hautbois et piano 7 50
Guichard. Duo concertant pour cornet à piston et piano. . . . . 9 »
— Le même arrangé pour violon et piano . . . . . 9 »
Musard. 2 quadrilles pour grand orchestre, chaque. . . . . 9 »
— Les mêmes pour petit orchestre, chaque. . . . . 6 »
L'ouverture arrangée pour 2 violons, par **N. Louis**. . . . . 5 »
— — 2 flûtes, par **Walckiers**. . . . . 5 »
— — musique militaire, par **Mohr**. . . . . 15 »
Les airs arrangés pour 2 violons, par **N. Louis**, en deux suites, chaque. . . 7 50
— — violon seul. 7 50
— — 2 flûtes, par **Walckiers**, en deux suites. 7 50
— — flûte seule, — 7 50
— — 2 cornets, par **Guichard**, en deux suites, chaque. . 7 50
— — cornet seul — 7 50

POUR MUSIQUE MILITAIRE.

Adam. Pas redoublé . . . . . 5 »
Fessy. Fantaisie pour fanfare de cavalerie 7 50
— Deux quadrilles, chaque. 7 50
Mohr. Deux pas redoublés, chaque. . . . . 6 »
— Polonaise . . . . . 6 »
— Ouverture . . . . . 24 »
— Airs, en 2 suites, chaque. . . . . 2» 4

LE VIOLON DU DIABLE,

Ballet de M. Saint-Léon, musique de M. Pugni.

MORCEAUX ET ARRANGEMENTS

POUR PIANO.

Lecarpentier. Bagatelle. . . . . 5 »
Klemezinski. Op. 74. Duo pour piano et violon concertants . . . . . 9 »
Musard. Quadrille. 4 50
Id. Valse. . . . . 6 »
Id. *Californie*, polka. 2 50
Id. La même, avec accompagnement 3 75
Pasdeloup. *La Rosée*, polka 2 50
Id. *Pas des fleurs*, redowa. 4 50

POUR GRAND ORCHESTRE ET QUINTETTE.

Musard. Quadrille à grand orchestre. . . . . 9 »
Id. Le même, quintette. 4 50
Id. Valse à grand orchestre. . . . . 9 »
Id. La même, quintette . . . . . 6 »
Id. Polka, grand orchestre 7 50
Id. La même, quintette 3 75

LE PROPHÈTE

Opéra en cinq actes, paroles de M. E. SCRIBE,

MUSIQUE DE

GIACOMO MEYERBEER.

Partition pour piano et chant.

Grande partition.
Parties d'orchestre.
Partition pour piano seul.
Partition pour piano à 4 mains.

Les airs de chant détachés avec accompagnement de piano et de guitare. — Les airs de ballet arrangés pour piano et à quatre mains.

MORCEAUX ET ARRANGEMENTS SUR DES THÈMES DU PROPHÈTE pour piano, pour piano à 4 mains, pour piano et violon, piano et flûte, et pour piano et cornet, pour violon, flûte et cornet seul.

Quadrilles, Valses, Polkas, Redowas pour piano, piano à 4 mains, grand et petit orchestre et pour tous les instruments.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 25. 24 Juin 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union ardsuco-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Thieme et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De l'opéra en Europe, naissance de l'opéra-comique, par **Léon Kreutzer**. — Théâtre de l'Opéra-Comique, *Regine ou les Deux nuits* (reprise). — Théâtre Beaumarchais, opéra-bouffe français, ouverture, par **H. Blanchard**. — Nécrologie, Mme Calalani, sa dernière soirée. — Bibliographie musicale. — Nouvelles et annonces.

DE L'OPÉRA EN EUROPE (*).

CHAPITRE XIII.

Naissance de l'Opéra-Comique.

Si l'opéra est noble de naissance, s'il est né de la volonté royale de Louis XIV, il n'en est pas de même de l'opéra comique : il n'a pas de quoi se vanter de sa parenté, et n'est pas venu au monde aux applaudissements des marquis et des duchesses. Quel qu'ait été le mérite des compositeurs qui ont suivi son destin, l'opéra comique se ressent toujours un peu de son origine roturière : Gros-Guillaume et Gautier-Garguille sont ses ancêtres, Cassandre et Colombine ses parrains. Il est né un beau jour, sans bruit, sans éclat, sans être attendu, entre un bévue de Pierrot et un lazzi d'Arlequin. Le théâtre de la Foire est le lieu de sa naissance, le vaudeville est son père, et, je suis fâché de le dire, la musique italienne est sa mère. C'est là une de ces mésalliances qui eût dû répugner à une muse. L'enfant, il est vrai, a mieux valu que son père, mais cependant la tache originaire ne peut s'effacer. Si vous le voulez, je vous conterai l'histoire de ce mariage clandestin.

Il n'est aucun d'entre vous qui n'ait dirigé ses pas vers les Champs-Élysées un jour de fête populaire. Les *exhibitionneurs* de curiosités appellent à grands cris le public de soldats et de bonnes d'enfants qui se presse autour d'eux, à venir contempler la femme géante, le chien à deux têtes, le poisson ailé, renfermés dans leurs musées ambulants ; cent instruments criards, chacun jouant dans un ton différent, remplissent l'air d'un inexprimable vacarme ; la grosse caisse, incessamment provoquée par un Jeannot à perruque rousse, converse avec la clarinette fêlée, comme un grossier manant qui tiendrait tête à une vieille de mauvaise humeur. Ici, un charlatan avale des épées ; là-bas, on voit voltiger au-dessus de la foule les haillons pailletés qui couvrent un sauteur de corde ; une suffocante odeur de friture épaissit l'atmosphère et vous fait fuir au plus vite pour respirer un air pur, loin des soldats, des bonnes d'enfants, des ânes savants, des prestidigitateurs et des acrobates.

Tel était le spectacle que présentaient, vers la fin du XVIIe siècle, les foires Saint-Laurent et Saint-Germain. Les baladins, les montreurs de bêtes, les ménestrels (1), s'y donnaient rendez-vous, et le

(*) Voir les numéros 5, 6, 7, 8, 9, 12, 15, 19, 21 et 23.

(1) Nos lecteurs connaissent déjà les humbles origines de la musique dramatique en France ; il reste à leur donner quelques détails ayant rapport à la musique instrumentale. Sous Philippe-Auguste, la France comptait déjà des artistes musiciens, artistes assez infimes, puisque leur métier était d'accompagner avec la vielle les sauts des bateleurs. Plusieurs fois chassée à cause de ses mœurs licencieuses, cette bande vagabonde finit par s'installer définitivement à Paris. Elle divertissait également la noblesse et le petit peuple. On dit même que saint Louis exempta les bateleurs du droit de péage à l'entrée de Paris, sous le petit Châtelet, à condition qu'ils feraient sauter leurs singes et chanteraient une chanson devant le péager, d'où est venu ce proverbe : *Payer en monnaie de singe*. En 1330, les jongleurs s'organisèrent en confrérie approuvée, selon l'usage d'alors, par des lettres patentes, scellées le 23 novembre 1331. Comme cela se voit encore dans certaines villes de l'Europe, chaque corporation se cantonnait alors dans un quartier particulier. Les jongleurs associés habitaient une rue à laquelle ils donnèrent leur nom. Elle portait encore il y a peu d'années celui de rue Saint-Julien des Ménétriers. C'est là qu'on devait s'adresser pour se procurer les artistes dont on avait besoin pour les noces et les assemblées de plaisir. En 1397, la confrérie s'agrandit, elle augmenta son orchestre ; aux vielles criardes, elle ajouta des bassés et des dessus de rebec (violon à trois cordes), et prit le titre de *Ménestrels, joueurs d'instruments tant hauts que bas*. Elle se fit confirmer cette qualification par le roi Charles VI, par des lettres patentes du 14 avril 1407. On sait que chaque corps d'état, chaque communauté avait autrefois un chef, que l'on qualifiait du titre de roi ; la bazoche, les ribauds avaient le leur. Chez eux l'usage tomba assez promptement en désuétude, tandis que les ménétriers furent les derniers à maintenir cette prérogative. Imagine-t-on que cette confrérie, composée de tous les fainéants de ruelles et de carrefours, à peine supérieurs en intelligence et en dignité aux singes qu'ils faisaient sauter, se soit crue en droit de dicter ses lois à tous les musiciens de France, qu'elle ait pensé réussir et cela à une des époques les plus avancées de la civilisation? C'est ce qui arriva cependant. La couronne ménétrière venait de passer des mains de Guillaume Ier, prince doux et débonnaire, aux mains de Guillaume II son fils (la royauté était héréditaire), homme qui réunissait le génie de César à celui de Lycurgue. Indépendamment de sa haute juridiction sur les maîtres à danser, il conçut le vaste projet de soumettre à ses lois tous les musiciens de France, sans en excepter les joueurs de clavecin et les organistes. Débouté, le 7 mai 1695, par un arrêt solennel, de la requête qu'il avait adressée au parlement, il meurt sans être parvenu à réaliser ses projets ambitieux. Avec une persévérance digne des hommes d'État de l'Angleterre, les successeurs de Guillaume II continuèrent sa politique, et s'étant associés aux quatre offices de jurés héréditaires, obtinrent, en 1707, des lettres patentes par lesquelles les seuls membres de la confrérie avaient le privilége exclusif d'enseigner à danser et à jouer de tous les instruments de musique, sous peine d'amendes et de prison infligées au délinquant. On pouvait d'ailleurs se présenter devant la confrérie, qui vous délivrait, moyennant finance, un brevet de capacité. Il est facile de concevoir que les organistes de Versailles, que les violons du roi, que les hauts dignitaires de l'art musical aient refusé de comparaître devant un pareil tribunal. Nos professeurs du Conservatoire seraient peu flattés de se présenter devant un aréopage où figureraient le clarinettiste du Pont-Neuf et les héritiers de Mme Saqui. Les violons du roi et les organistes réunirent donc toutes leurs forces. Après les démarches les plus longues, les plus obstinées, après bien des revirements de fortune, ils obtinrent le rapport des lettres patentes de 1707, et de nouvelles lettres furent expédiées, par lesquelles « le roi maintient les organistes et autres fesant profession d'enseigner la composition de la musique et de toucher des instruments servant à l'accompagnement des voix, dans le libre exercice de leur profession ; défend aux maîtres à danser de les y troubler, leur défend en outre de prendre d'autres titres que ceux de maîtres à danser, joueurs d'instruments, tant haut que bas et hautbois ; voulant que lesdits maîtres à danser se renferment exactement dans la déclaration qui leur est prescrite, etc. » Le calme dura quarante ans ; mais il fut troublé par l'avénement de Guignon Ier à la couronne. On rédigea à Saint-Julien de nouveaux statuts qui tendaient à étendre la domination du roi sur tous les musiciens de Paris et de la province. Les organistes, implacables ennemis de la gent ménétrière, citèrent la confrérie devant le

petit peuple ne manquait pas non plus de se porter vers un lieu si séduisant. Un peu plus tard, quelques grosses farces y furent représentées avec accompagnement de coups de pieds, soufflets et gourmades, que *les acteurs* échangeaient entre eux, comme cela se voit encore à notre théâtre des Funambules. Tout se perfectionne dans le monde, dit-on, même les spectacles de la foire. Les humbles artistes qui y figuraient sentirent germer dans leur cœur un grain d'ambition. Ils s'adressèrent à l'Opéra, qui, en bon et indulgent seigneur qu'il était, leur accorda la permission d'élever un théâtre où seraient joués de petits intermèdes semés de couplets et de danses dignes du lieu. Cette époque peut être regardée comme la plus belle de la vie d'Arlequin; il devint le personnage principal de ces parades, et Pierrot ne marchait qu'après lui. Des milliers de pièces surgirent où il remplissait toujours le rôle d'honneur. Sa nature le rendait, d'ailleurs, propre à tous les emplois: tour à tour empereur, paladin, magicien, officier de fortune, manant, sommelier, matamore, coupeur de bourse, il se montrait aussi à l'aise sous la cuirasse d'un héros que dans la robe d'un juge ou la casaque d'un paysan. *Arlequin sauvage, Arlequin-Roland, Arlequin-Persée, Arlequin empereur dans la lune,* sont les plus heureuses de ces transformations. J'ai dit que Pierrot était bien loin de marcher l'égal d'Arlequin; il lui arriva cependant de l'éclipser, ce fut le jour où Pierrot revêtit l'armure de Romulus. *Pierrot-Romulus* eut un succès à faire mourir de jalousie tous les Arlequins de la France et de l'Italie. Le régent se donna le plaisir d'assister à une représentation, et rit aux larmes de ces bouffonneries, qui n'étaient autre chose que des parodies des ouvrages joués sur des théâtres plus sérieux. Depuis, il retourna souvent et en cachette au théâtre de la Foire, et y conduisit ses maîtresses, qui s'y divertissaient fort des couplets plus que grivois et des gestes cyniques de la troupe foraine (1). Le succès des théâtres Saint-Germain et Saint-Laurent allait toujours s'agrandissant. L'Opéra commença à se repentir de sa générosité; il avait persécuté les comédiens français et les comédiens italiens, sa persécution ne s'arrêta pas devant un plus chétif rival. L'Opéra, uni aux comédiens italiens, obtint la suppression des théâtres forains. Les comédiens italiens s'établirent en leur lieu et place, mais n'y firent pas fortune, et se retirèrent au bout de quelques années. Après bien des vicissitudes, les acteurs forains rentrèrent dans leur salle et firent renouveler leur privilége. Voici que j'arrive au plus important de mon récit.

On a déjà vu qu'une invasion de la musique italienne avait eu lieu en France en 1752. Les partisans de la musique soi-disant française, après mille démarches, mille intrigues, étaient parvenus à faire renvoyer la troupe italienne, mais ses sectateurs ne se tenaient pas pour battus. Le souvenir des gracieuses mélodies de Pergolèse était encore présent à leur mémoire, et ils regrettaient de voir les oiseaux chanteurs de l'Italie s'éloigner de notre pays. Le théâtre de la Foire, qui venait d'être rétabli dans ses priviléges, profita de cette circonstance; à d'insipides vaudevilles, on substitua les morceaux traduits les plus goûtés de Jomelli et de Pergolèse. Les adversaires de l'opéra français mirent alors une certaine affectation à ne plus fréquenter que les théâtres de la Foire. Ils se vantaient de préférer Arlequin et Margot chantant de la musique italienne, à Renaud et à Armide chantant de la musique française. Cependant, comme tout s'use dans le monde, les morceaux favoris, que l'on avait accueillis avec de si vifs transports d'enthousiasme, finirent à la longue par fatiguer jusqu'à leurs admirateurs. Il fallut donc songer à renouveler le répertoire; quelques musiciens, s'attachant à reproduire exactement les formes adoptées par les maîtres aimés du public, composèrent quelques petits duos ou quatuors, qui, dans les nouvelles pièces, tenaient la place de ces anciens morceaux. Cet essai de la musique du crû, appliqué au genre de la parade, est l'origine de l'opéra-comique, dont la création nous appartient en propre, mais à laquelle cependant on le voit, la musique italienne n'est pas étrangère. Tout d'abord ce théâtre ne nait en scène que des Babets et des Margots; maintenant il nous montre des marquises et des princesses. On y jargonnait dans le style paysan, maintenant on y jargonne dans le style noble, ce qui ne vaut peut-être pas mieux. Les *Troqueurs*, de Dauvergne, ouvrent la série de ces petits opéras-comiques. Je cite cette pièce, non pour son mérite, car rien n'est plus vide, plus décoloré, mais seulement parce qu'elle fut la première. Bientôt un certain nombre de compositeurs, renonçant aux honneurs qu'on ne moissonne qu'avec peine à l'Opéra, quittèrent, comme on l'aurait dit alors, le sommet du Parnasse pour parcourir des sentiers à mi-côte et moins rocailleux. Duni, Philidor, Monsigny, se firent remarquer les premiers dans le nouveau genre. Philidor était le plus habile joueur d'échecs de cette époque; il eût mieux valu pour lui qu'il donnât plus de temps aux combinaisons relatives à la musique qu'à celles concernant l'échiquier. Dans *Camille*, dans *Raoul sire de Créqui*, Dalayrac sut agrandir son style et l'élever à la hauteur du sujet. Monsigny, après l'insuccès d'une de ses meilleures pièces, prit l'engagement de renoncer à tout jamais au théâtre, et, pendant quarante ans qu'il vécut encore, il sut tenir sa promesse. Compositeur ignorant, malgré ses prétentions au savoir, homme profondément personnel et exclusif, malgré ses prétentions à l'impartialité, Grétry n'en est pas

Parlement : en vain s'efforça-t-on de les désarmer en consentant que ni les organistes, ni les joueurs de clavecin ne fussent compris dans ces statuts; les organistes répondirent que c'était la liberté entière et absolue de l'art musical qu'ils revendiquaient. Enfin, en 1750, ces derniers remportèrent la victoire la plus complète. Un arrêt du Parlement anéantit le pouvoir du roi des ménétriers et le prestige attaché à son nom. Cependant, semblables à ces généraux qui, lorsque le principal corps d'armée a été détruit, n'en continuent pas moins une guerre de partisans, les lieutenants-généraux du roi des ménétriers continuèrent à exploiter la province. Ils persécutaient les organistes, leur défendaient d'enseigner, les menaçaient de l'amende, de la prison, des peines corporelles, punitions qu'ils avaient en effet le droit d'infliger d'après les lettres surprises à Louis XIV en 1695. Ce ne fut qu'en 1773 qu'intervint l'arrêt définitif de la dissolution de la confrérie des ménétriers. Le roi, c'est bien du roi de France que je veux parler cette fois, se fondait sur les considérations suivantes : « Que si les ménétriers pouvaient continuer à tourmenter les musiciens, à attaquer la liberté de leur art, à les priver du droit qu'ils ont toujours eu d'enseigner la musique vocale et instrumentale, à porter le trouble et le désordre jusque dans les églises cathédrales, enfin à contraindre des prêtres à se faire recevoir maîtres à danser, l'étude de la musique serait bientôt négligée, l'émulation si propre à faire fleurir les talents ne tarderait pas à se dissiper, à se détruire et à s'éteindre, et que cet art, fait pour adoucir les mœurs par le charme qu'il y répand, serait bientôt anéanti. Qu'effectivement, on ne trouverait plus de sujets qui, après avoir reçu une éducation honnête, voulussent consacrer leur jeunesse à apprendre, à cultiver un art difficile, et qui serait déshonoré, si, pour le professer, il fallait auparavant devenir les camarades, les égaux de gens dont le talent s'exerce pour l'ordinaire dans les bals, les guinguettes, les foires, et qui souvent se prostituent jusqu'aux marionnettes; par ces raisons, etc. » O musiciens de nos jours! j'ai voulu vous rappeler les luttes soutenues par nos pères. Infatigables combattants, ils ont fini par abattre les cent têtes de cette hydre monstrueuse, la *Ménestrellerie;* ils vous ont fait ce que vous êtes, libres et indépendants; rendez-leur grâce, et ayez toujours présentes à votre mémoire les grandes actions de vos aïeux.

(1) Le goût des théâtres de société n'était pas répandu alors comme il le devint depuis. Tout le monde voulut suivre l'exemple de Mme de Pompadour. Mme de Pompadour avait réellement la voix fort belle, et, sans trop de flatterie, on a pu lui adresser cette dédicace : « Qu'un ouvrage sur les grâces du chant doit lui être dédié, puisqu'elle en est le plus parfait modèle. » Comme son royal berger était ravi de son chant et de son jeu, les spectacles dans les petits appartements de Versailles devenaient de plus en plus fréquents; bientôt il devint de bon ton d'avoir sa salle de spectacle, comme on avait sa meute, son carrosse et sa fille d'Opéra. Au bon vieux temps, dans tout castel, une place était réservée pour la chapelle; en 1760, une salle de spectacle était un local bien mieux approprié aux usages d'alors. Quelques Ninons de l'époque firent également construire de jolies salles, ornées avec un luxe inouï; des loges grillées s'ouvraient sur des couloirs dérobés, et recevaient les dames de distinction qui voulaient voir sans être vues. Les licences qu'on se permettait sur ces théâtres étaient ce que l'on pouvait attendre des acteurs qui figuraient dans la pièce, c'est-à-dire des roués de cour et des filles d'Opéra. Les petits faiseurs d'opéras-comiques, connaissant le goût du public auquel ils s'adressaient, farcissaient leurs ouvrages de toutes les gravelures que leur dictait leur imagination, si fertile du reste à cet égard; ils livraient aux acteurs un riche thème, sur lequel ceux-ci brodaient Dieu sait quelles fantaisies! Le rang de loges grillées ne leur imposait guères, car on savait que les jolies hôtesses qu'elles contenaient n'étaient pas femmes à s'effaroucher pour si peu, et que, sous le manteau, elles se divertissaient fort de ces folies. A Pagnolet, le duc d'Orléans, petit-fils du régent, avait élevé un petit théâtre. Lui-même jouait fort bien la comédie. Dans la pièce d'*Annette et Lubin*, de Marmontel, c'est lui qui devait remplir le rôle du bailli; on peut penser si l'auteur avait soigné ce rôle. Annette y devait paraître dans une situation *des plus intéressantes*, et, en raison de son embonpoint intempestif, devait subir un interrogatoire du bailli, interrogatoire scientifique et détaillé qui atteignait le sublime du genre. On n'a donné de ce chef-d'œuvre qu'une édition *expurgata*, ce qui est à regretter pour l'édification des lecteurs; car pour des lectrices, il est charitable de supposer qu'aujourd'hui l'édition *originale* de Marmontel n'en rencontrerait pas.

moins, comme musicien de sentiment et de goût, l'un des plus beaux génies de son époque. *Le Tableau parlant*, *Richard Cœur de lion*, *Zémire et Azor* (1) sont des chefs-d'œuvre de naturel et de vérité. Lorsqu'on entend ces charmantes partitions, on se livre tout entier au ravissement qu'elles vous causent, et l'on ne fait pas attention que l'art est presque absent; qu'elles fourmillent de fautes d'harmonie; que les mêmes périodes se répètent à satiété; que l'orchestre y joue le rôle d'un comparse fâcheux, qui parle souvent trop haut lorsqu'il n'a rien à dire, et qui se tait lorsqu'il devrait parler. Tous ces défauts tiennent au peu de savoir et à l'esprit systématique de Grétry. Au milieu de tous les paradoxes dont sont semés ses mémoires, je me rappelle qu'il conseille aux compositeurs d'ajouter rarement au chant et à la basse une troisième partie; tout cela, pour laisser à l'auditeur la satisfaction de la créer lui-même. Il ajoute : « Je n'ai jamais entendu *la Servante maîtresse* sans faire dans ma tête quelques parties satisfaisantes, et j'étais enchanté que l'auteur m'eût laissé ce plaisir. » C'est-à-dire que Grétry donne aux compositeurs ces beaux conseils, parce que lui-même avait beaucoup de peine à écrire cette troisième partie, témoin le fameux *trio* de *Zémire et Azor*, où la troisième voix chante continuellement, tantôt à l'unisson de la première, tantôt à l'unisson de la seconde, ce qui fait bien réellement un *duo* à trois voix. Grétry aurait dû ne pas borner là ses conseils; il eût pu conseiller à l'architecte de ne pas construire l'escalier de sa maison, pour laisser aux habitants le plaisir d'en élever un dans leur pensée; au peintre, d'oublier l'œil ou le nez à ses figures, pour donner au spectateur la satisfaction de leur en créer un à sa fantaisie; au poëte, d'interrompre ses vers après le premier hémistiche, pour que le lecteur s'amusât à les terminer. Quoi qu'il en soit de ces observations, elles n'ôtent rien à mon admiration pour Grétry. Chez lui, le compositeur fait pardonner l'écrivain.

Du moment qu'il s'agit d'opéra-comique, les noms de Favart et de Sédaine viennent naturellement au bout de la plume. Favart écrivait avec esprit et gaieté; Sedaine s'entendait bien à charpenter une pièce, et savait préparer des situations intéressantes; il commençait assez platement et nouait convenablement son intrigue, sans se soucier beaucoup comment il la dénouerait. Son *Richard*, dont le deuxième acte a tant d'intérêt, échoue complétement au troisième. Il eut beau le refaire plusieurs fois, il ne sut jamais adapter à sa pièce un dénouement satisfaisant. Quant au style, Sedaine n'y a pas de prétention. *Ce qu'on ne peut pas dire, on le chante*, est la maxime qu'il met en pratique. Il avait une peine infinie à écrire en vers, et pensait que sa poésie passerait fort bien à l'aide de la musique de Grétry. De tous temps les faiseurs de livrets ont une place à part dans les annales poétiques; de tous temps *ils obligent et engagent* les filles à se marier, *quoi qu'il advienne ou qu'il arrive*, et quand bien même l'une d'elles répondrait *que contre elle-même tout elle-même est revolté*. Ce langage-là ne gêne en rien le musicien, qui n'a besoin que de situations. En fait d'amphigouris, Sedaine en peut remontrer cependant au plus habile. Qu'on lise les couplets intercalés dans *les Sabots*, petite pièce qu'il fit en collaboration avec Duni. Dans cette bluette, le principal rôle est confié à une *paire de sabots* qu'une fillette a perdue, et qu'un vieillard ne veut lui rendre qu'au prix d'un baiser. Il est, dis-je, impossible d'y rencontrer un couplet qui ait quelque sens. En voici un pris au hasard :

L'instant le plus favorable,
Le moment le plus flatteur,
L'à propos le plus aimable
N'est saisi que par le cœur.
Si le cœur peut lui suffire,
En ce jour nous pouvons dire,
Que nous faisons à propos
L'hommage de nos sabots.

Dans une autre pièce, un général arrive chez un peuple étranger, et s'exprime majestueusement ainsi :

Général des Français, arrivé sur ces rives,
Je viens vous présenter, avec empressement,
Les assurances les plus vives
Du plus sincère attachement.

Comme le dit La Harpe, la fin d'une lettre en poésie noble était une trouvaille réservée à Sedaine.

Grétry nous parle, dans ses mémoires, d'un autre de ses collaborateurs, l'Anglais d'Hele, qui écrivit le poëme (si poëme il y a), de *l'Amant jaloux*. Ce d'Hele avait la singulière manie de ne porter que les culottes qu'il volait à des amis, et de ne payer ce qu'il devait qu'en appelant au combat ses créanciers. Il les désarmait, puis leur laissait la vie pour acquit de ses dettes.

Un foule d'autres auteurs écrivaient pour l'Opéra Comique; mais je me borne à citer Favart, Sedaine et d'Hele, les deux premiers à cause de leur réputation, le troisième à cause de son excentricité.

On a remarqué que, dans le principe, la délimitation entre le genre de l'opéra et celui de l'opéra-comique était bien plus tranchée qu'elle ne l'est aujourd'hui. Depuis, l'opéra-comique s'efforça toujours d'agrandir son style. Maintenant, à le bien prendre, l'opéra-comique diffère seulement de l'opéra en ce point que le dialogue parlé y tient la place du récitatif. Quant au sérieux des sujets, aux développements de la musique, on n'y peut reconnaître de différence. Nous avons ainsi deux Opéras : avons-nous un Opéra-Comique? Ne doit-on pas penser qu'il y a là une lacune à combler? Entre le vaudeville farci de petits airs connus et les pièces d'opéra-comique, telles qu'on les construit aujourd'hui, ne pourrait-on admettre un genre intermédiaire où la musique, pour ne pas être taillée sur des dimensions aussi vastes, n'en jouerait peut-être pas un rôle moins attrayant? Je ne voudrais pas qu'elle fût moins spirituelle, moins délicatement travaillée, mais plus concise et moins bruyante. D'un autre côté, peut-être ne serait-ce pas fâché quelquefois de voir la scène occupée par des personnages plus vulgaires, mais plus gais. Il y a longtemps qu'Arlequin, que Colombine, que Pierrot, errent à l'aventure. Sans doute Arlequin fut un franc vaurien; mais l'exil rend sage, et peut-être reviendrait-il amendé, avec toute sa gaieté et ayant perdu un peu de son impudence. Gilles, ayant un beau matin trouvé la porte de l'Opéra-Comique entr'ouverte, s'est bien glissé déjà une fois sur la scène, au grand ébahissement des spectateurs, qui, cependant, ne l'ont pas mal reçu. Pourquoi ne ferait-on pas quelquefois la même grâce à Arlequin? Un auteur a dit qu'il fallait diviser les domestiques en deux classes, ceux qui vous volent et vous servent bien; ceux qui ne vous volent pas, mais qui vous servent mal. Arlequin est dans la catégorie des valets fripons; mais le drôle, s'il est gourmand, menteur, effronté, convenez qu'il a merveilleusement le don de faire rire. Et Colombine! qu'elle est gracieuse. Et Cassandre! combien il est comiquement dupé! Accordez-leur à tous amnistie, qu'on les revoie de temps à autre, et que l'âme de l'auteur du *Tableau parlant* inspire les compositeurs qui se chargeront de les faire chanter. C'est par ce vœu charitable que je termine ce chapitre.

LÉON KREUTZER.

(*La suite à un prochain numéro*).

(1) Il y a un bon mot de Guichard le fabuliste. On sait que *Zémire et Azor* avait pour second titre : *la Belle et la Bête*. Grétry, après la première représentation, lui demandait son avis sur le poëme et sur la musique. Guichard savait que le compositeur aimait la flatterie, et, dans ce cas, il sacrifia Marmontel, dont les vers, du reste, sont assez plats pour mériter l'épigramme. A la question de Grétry, il répondit :

De telle question je ne me romps la tête,
La musique est la belle, et la pièce est la bête.

THÉATRE DE L'OPÉRA COMIQUE.

Reprise de RÉGINE ou LES DEUX NUITS.

Opéra en deux actes de MM. SCRIBE *et* ADAM.

Quelques personnes qui n'avaient pas lu l'affiche se demandaient, avant la représentation et d'après le second titre de l'ouvrage de MM. Scribe et Adam, s'il n'était pas question d'un opéra de M. Scribe

et de Boïeldieu, intitulé aussi *les Deux Nuits*, représenté il y a quelque dix-huit ans, au théâtre Ventadour, alors que l'Opéra-Comique y florissait. Plusieurs auditeurs n'auraient certainement pas été fâchés de revoir cet ouvrage. Celui qui a été repris au théâtre Favart il y a quelques jours a été joué dans le principe par Roger, Henri, Mmes Boulanger et Rossi, remplacés aujourd'hui par MM. Penchard, Lemaire, Mmes Thibaut et Revilly. Il s'agit, dans ce petit manifeste en deux actes contre l'aristocratie, d'un soldat de notre première république que la fille d'un duc est forcée d'épouser pour sauver son frère, proscrit comme noble. Le maire de Verdun, espèce d'imbécile qui trouve cependant le moyen de gagner, sous le consulat, une dizaine de millions comme munitionnaire général des armées de Napoléon, cet empereur conquérant, la bataille d'Austerlitz et quelques autres légères circonstances de ce genre, servent d'accessoires à l'action de ce drame lyrique qui n'a pas été revu sans plaisir, grâce au faire facile des auteurs des paroles et de la musique. La terreur y est exprimée par eux d'une façon amusante, au moyen du maire munitionnaire général et d'une petite soubrette, qui disent sur tous les tons qu'ils ont peur. Les couplets *con cori*, chantés par Régine, qui tremble aussi en mitant les sons de la trompette, sont charmans et fort bien dits par Mlle Revilly. Mlle Revilly est un sujet fort utile au théâtre de l'Opéra-Comique par la manière consciencieuse dont elle remplit en comédienne-cantatrice des rôles très-divers : aussi le public lui en sait-il gré, et lui témoigne souvent qu'il la voit avec plaisir.

THÉATRE BEAUMARCHAIS.

Opéra-Bouffe Français.

OUVERTURE.

Le Vieux prix de Rome, opéra-comique en un acte; libretto de M. Charles Potier, musique de M. Henri Potier.

(Première représentation le 21 juin 1849.)

Trois premières représentations en une soirée : à la bonne heure! Voilà des auteurs, des compositeurs, des administrateurs dévoués au progrès! C'est montrer qu'on ne craint ni le choléra qui passe, qui est passé, ni l'état de siége, ni les chaleurs, ni l'*indifférentisme* du public pour les spectacles. Nous nous servons de ce mot d'origine quelque peu germaine et anglaise pour caractériser le dédain affecté de quelques classes de la société pour les arts, le théâtre, la littérature, dont le goût, quoi qu'on en dise, est endémique en France. Le public de Paris est surtout un bon public, qui veut s'amuser à tout prix : il se laisse faire volontiers; il veut avant tout oublier momentanément ses affaires particulières et publiques. Ce sont les difficiles, les jugeurs, les auteurs qui lui gâtent son plaisir en lui parlant politique après qu'il s'en est saturé dans le monde, à la bourse, dans les cafés et par la lecture des journaux : aussi est-ce faire acte de bon citoyen que d'encourager, d'exalter l'amour des arts et le goût du théâtre. Ce besoin impérieux de s'amuser a été caractérisé même au temps de la disette de 1793 par ce singulier quatrain :

Il ne fallait au fier Romain
Que des spectacles et du pain;
Mais au Français plus que Romain,
Le spectacle suffit sans pain.

Pour rétablir l'esprit, l'ordre public, la confiance, les affaires, il n'est donc rien de mieux que de pousser le peuple de Paris dans la voie de s'amuser pour faire une utile diversion à ses graves préoccupations. La nouvelle administration du théâtre Beaumarchais a compris cela. Trois ouvrages nouveaux ont été offerts à la curiosité du public du Marais, tout étonné de cette libéralité dramatique et musicale. Le premier, intitulé *le Vieux prix de Rome*, est un ouvrage en un acte un peu trop allégorique pour qu'il soit bien bouffon. Thalie au nom de Beaumarchais et Euterpe au nom de Rossini, se disputent l'honneur de régner sur la nouvelle scène du Marais, l'une en débitant la tirade sur la calomnie de maître Bazile, et l'autre en chantant un fragment de l'air du *Barbier de Séville* sur la *Calunnia*. Les deux muses finissent par s'entendre, en bonnes sœurs, pour soutenir le nouveau théâtre qui s'ouvre sous leurs auspices. Ces deux immortelles, au reste, ne sont que des actrices de la nouvelle direction, qui répètent un opéra d'un vieux compositeur, ayant remporté le premier prix de composition musicale qui envoie le lauréat à Rome. Ce *vieux prix de Rome* est pris pour juge de son opéra, qu'on répète sans qu'il le sache, ce qui n'est pas très-vraisemblable; mais il faut bien passer quelque chose au genre bouffe.

Le vieux compositeur, juge entre Thalie, Euterpe et les trois grâces, se montre fort accommodant avec ces dames, enchanté, d'ailleurs, qu'il est de se voir, de s'entendre jouer, après l'avoir été administrativement pendant plus de trente ans. Il y a des mots spirituels et suffisamment méchants dans le dialogue de ce libretto sur les vaudevillistes politiques, l'Odéon et même les Funambules. La musique est légère, jolie et gracieuse. Celui qui l'a écrite sentira la nécessité d'en faire là de plus franchement populaire par la forme mélodique.

Le rôle du compositeur, vieux prix de Rome, a été joué et chanté à la manière de Henri, du théâtre de l'Opéra-Comique, par Courtois. Chenets, qui montre beaucoup de zèle, trop de zèle, peut-être, comme disait M. de Talleyrand à ses envoyés, a rempli le rôle accessoire d'un ouvrier du faubourg Saint-Antoine, ouvrier musicien, à ce qu'il dit, mélomane, et que l'acteur a dit et chanté avec chaleur. Mme Legrand nous a développé un beau bras, une jolie jambe et une diction non moins agréable dans le rôle de Thalie; et Mlle Fitz-James, dans celui d'Euterpe, a fait entendre une voix jeune, fraîche et pure, à qui l'expérience donnera sans doute un peu de stabilité et de hardiesse dont elle a besoin. Quant à Mlles Florange, Mélanie et Paula, chargées des rôles tout épisodiques des trois grâces, nous n'entrerons pas dans l'analyse de toutes celles qu'elles ont montrées, cela nous mènerait trop loin.

Le Marin de la Garde,

Opéra-comique en un acte, libretto de M. de Saint-Yves, musique de M. Gauthier.

Ce marin de la garde impériale revient à Valogne, son pays natal, dans l'espoir d'y revoir Marie fidèle; il l'y trouve mariée à un de ses amis qui a sauvé la vie à son père. Bien qu'il adore la femme de cet ami et qu'il en soit passionnément aimé, il conçoit le généreux projet de se guérir de cet amour et d'en guérir aussi celle qui l'aime. Les actions un peu grossièrement soldatesques qu'il emploie pour arriver à ce généreux résultat forment le nœud de cette petite pièce assez ingénieusement intriguée. Deux autres personnages concourent à cette intrigue : le fermier Bouquin, Normand retors et processif, et sa femme Geneviève, amie et parente de Marie. Celle-ci est mariée à André, l'ami de Léonard, le marin de la garde. Ce mari, pour qui elle n'éprouvait qu'une complète indifférence, elle finit par l'aimer, grâce à sa conduite noble et généreuse et aux procédés cavaliers et inconvenants de Léonard. On voit que rien n'est plus vertueusement conjugal que ce petit acte lyrique. Il a plu au public par l'entrain et peut-être même par la crudité de quelques scènes militaires; et aussi par la verve de Kelm, chargé du rôle du fermier normand, peureux, fin, jaloux et dupé par son cousin Léonard.

La musique de ce libretto est d'un style inégal, mais assez distingué, souvent à la manière d'Hérold, les chanteurs et les chœurs procédant par accords plaqués sur un dessin mélodique à l'orchestre. Ce moyen italien que Donizetti a employé à l'excès commence à vieillir. Il y a cependant dans cette petite partition des effets de mélodie et d'harmonie unis à une déclamation vraie et bien sentie, telle que la modulation dans le duo d'amour entre Marie et André vers la fin de l'ouvrage. Tout cela manque pourtant de couleur locale, villageoise, et le rôle élégiaque de Marie surtout est écrit, joué et chanté comme celui d'une demoiselle de la haute et noble société, s'il y a encore une haute et noble société. Les couplets militaires, faciles à trouver,

du reste, y sont d'un rhythme franc et décidé, et provoquent les applaudissements.

Mme Petit-Brière, naguères la *prima donna* de feu l'Opéra national, joue et chante le rôle de Marie d'une manière distinguée, en paysanne normande née dans la chaussée d'Antin, et qui n'a quitté cette contrée que pour aller habiter celle du faubourg Saint-Germain. Si son intonation est souvent au-dessus du ton, si elle ne lie pas assez les sons, qui, par cela, manquent de ce charme inné que la méthode ne fait que perfectionner, elle chante du moins avec netteté, d'une manière tout à la fois expressive et brillante. Chenets, le ténor infatigable et zélé, fait le personnage du marin de la garde, rôle un peu dans les cordes du Stanislas de *Michel et Christine*, et qu'il remplit fort bien. Autre succès d'auteur des paroles et du compositeur, second prix de Rome.

Le Cousin de Denise,

Opéra-comique en un acte, libretto de M. Lubise Musique de M. Paris.

Voici revenir encore Chenets en militaire, cette fois-ci en dragon du 9e régiment se substituant à un autre dragon du 6e régiment de cette arme dont il a pris la place et le nom, comme le colonel Germencey prend celle du sous-lieutenant Belmont dans la jolie comédie intitulée : *les Projets de Mariage*, d'Alexandre Duval. Cette substitution est ingénieusement traitée ici et produit assez d'effet comme tous les quiproquo mis si souvent en scène On y fait bon marché des souvenirs et des gages d'amour Le dragon Coriolan supplante son rival, mauvais sujet qui fait des dettes et des promesses de mariage, et que, du reste, on ne voit pas ; et il épouse Denise, jouée par Mme Clary-Didier, actrice et cantatrice accorte et joyeuse, et qui paraît heureuse de jouer les amoureuses.

La musique jetée sur ce canevas est de M. Paris, vieux prix de Rome, qui, comme on dit en termes du métier, sait bien son affaire. Si son instrumentation n'est pas assez prétentieuse pour l'époque, assez compliquée, assez brillante, son harmonie est claire et sa mélodie est franche ; elles s'unissent bien au caractère, à l'esprit des personnages ; et cependant, il faut le dire dans l'intérêt de ce nouveau théâtre lyrique et des compositeurs eux-mêmes, toute cette musique semble faite en vue du théâtre Favart, c'est-à-dire dans la manière où est lancée l'école française; en imitation de cette jolie petite musique pointue, élégante, coquette, mais sans ampleur ni franchise mélodique. Il ne faut pas au nouveau théâtre de la mélodie contournée, de la mélodie recherchée et à petits effets, il faut du chant, toujours du chant, et encore du chant ; et puis des chanteurs qui sachent le dire, le faire valoir près d'un public ne demandant pas mieux que de se laisser charmer, mais qui s'ennuie bien vite d'un trop long développement musical, à moins qu'il ne soit captivé par la situation, et que la musique fasse alors partie intégrante de l'action.

La salle est remise à neuf en dehors comme en dedans ; l'orchestre fonctionne bien, avec zèle, avec ardeur, trop parfois, surtout le timbalier, qui paraît tenir à produire de l'effet dans les morceaux militaires. Que le théâtre Beaumarchais se recrute de quelques sujets à voix sympathiques et qui sachent chanter, et qu'il se garde autant que faire se pourra des *ours* dramatiques ou vieux vaudevilles mis en opéras, et les succès viendront, car le peuple et les faubourgs aiment l'art musical.

HENRI BLANCHARD.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE.

Stephen Heller. — *Vingt-cinq études pour former au sentiment du rythme et à l'expression.* — Op. 47. — En 2 livres, chaque 15 fr. — Benacci.

Voici un de nos compositeurs-pianistes qui s'est mis à labourer le vaste champ de l'enseignement du piano pour y récolter une riche moisson de charmantes études sur le rhythme, le sentiment, l'expression et l'art de phraser, d'où résulte ce qu'on nomme le style d'une bonne exécution. L'œuvre de M. Stephen Heller, œuvre tout de création méthodique, ce qui fait que l'élève s'instruit en s'amusant, est composé de sept livres d'*études*. Cet ingénieux et fécond enseigneur de la jeunesse ne prend pas ses préceptes et ses exemples dans les méthodes de ses prédécesseurs : il tire tout de son propre fonds, car il est aussi riche d'idées classiques que de pensées originales, ainsi qu'il l'a prouvé et le prouve tous les jours par des ouvrages pour le piano dans lesquels l'idée est unie au savoir.

Qui ne sait que lorsqu'un professeur de piano consciencieux et patient a formé des élèves au mécanisme des doigts, il reste à cet élève à comprendre ce que c'est que le rhythme, le phrasé, l'expression et tout ce qui constitue enfin le sentiment, l'âme musicale? Ce sont ces lacunes dans l'enseignement que M. Heller a comblées au moyen des sept recueils que nous signalons ici aux mères, aux professeurs, comme des ouvrages indispensables aux développements d'une bonne éducation pianistique.

Après avoir parlé à vos mères, à vos professeurs, c'est à vous que nous nous adressons, jeunes filles, qui promenez déjà depuis longtemps vos jolies petites mains sur le clavier, ce qui ne vous amuse pas toujours. Savez-vous pourquoi? C'est que vous jouez du piano comme vous récitez votre catéchisme, ou une fable de La Fontaine, sans trop comprendre ; et cela vous donne toute l'apparence de petites machines mécaniques, de ces boîtes à musique offrant à l'œil comme à l'oreille toutes les nuances d'expression, et la variété des mouvements d'un balancier de pendule. Or, bien rhythmer un morceau en le jouant, c'est avoir le sentiment de l'ordre, du devoir ; le bien phraser, c'est comprendre l'élégance des manières et de la diction; le dire avec chaleur, avec des nuances, avec de l'expression, c'est être virtuose, artiste. Eh bien, petites filles, ou jeunes garçons, Stephen Heller vous prend par la main et vous mène dans un champ de fleurs où l'on trouve toutes celles de l'enseignement, comme à Fontenay-aux-Roses on trouve toutes celles de la nature.

Les vingt-cinq études pour former au sentiment du rhythme et à l'expression en deux livres, forment deux recueils de charmants petits morceaux mélodiques et d'une harmonie toujours pure et distinguée, qui dépassent rarement l'étendue de deux pages. Cette mesure, cette concision dans la pensée est une bonne chose, car la jeunesse dit comme le poëte : *Les longs ouvrages me font peur.*

Stephen Heller. — *L'art de phraser.* — 24 études dans tous les tons majeurs et mineurs. — Op. 46. — En 2 livres, chaque 12 fr. — Benacci.

L'*Art de phraser*, composé de vingt-quatre études aussi en deux livres, est conçu dans le même esprit, mais chaque étude plus difficile et plus étendue que les précédentes. Et d'abord, payant un léger tribut aux idées du jour, M. Heller a mis un titre à chacune de ses études sur l'art de phraser. Sans citer tous les jolis morceaux de ces recueils, ce qui serait trop long, nous signalerons cependant l'ÉGLOGUE, qui commence dans une tonalité équivoque pleine de vague et de charme ; LE FEUILLET D'ALBUM, pensée fugitive et de rêveuse mélodie trop peu développée, et l'ESQUISSE ravissant *agitato* en *sol* mineur, tout empreint d'une vive expression. Nous devons ajouter que l'auteur de ces charmantes pensées musicales justifie au mieux son titre de l'art de phraser par des repos, des jours, comme on dit en peinture, c'est-à-dire par des repos qui enseignent la ponctuation musicale aux élèves, et permet à l'auditeur de respirer, faculté que ne lui donne pas souvent la musique moderne, ni même les fugues de Bach, qui ne sont pas très-longues, il est vrai, et dont la pensée est toujours claire, bien qu'elle soit toujours d'un style serré.

Stephen Heller. — *Vingt-cinq études*, servant d'introduction à l'art de phraser. — Op. 45. — Pr. 12 fr. — Benacci. — *Trente études progessives*, préparatoires aux études et aux œuvres de l'école moderne. — Op. 46. — En 2 livres, chaque 12 fr. — Benacci.

VINGT-CINQ ÉTUDES POUR PIANO, sous la dénomination de l'œuvre 45 du même auteur, servent d'introduction à L'ART DE PHRASER, bien que ce dernier ouvrage porte : *Opéra* 46. Ces études sont exclusivement destinées au mécanisme des doigts, et n'excèdent pas deux pages de gravures, excepté les trois ou quatre dernières. Viennent ensuite les deux livres de l'œuvre 46, en *trente études progressives*. Celles-ci sont les plus faciles de toutes celles qu'a écrites M. Heller ; cependant, ainsi que l'indique le titre, elles sont logiquement progressives, et le pianiste qui exécuterait les trois premières de ces études à livre ouvert, ne serait certainement pas capable de dire les cinq ou six dernières, de façon à satisfaire un auditoire connaisseur après les avoir répétées deux ou trois fois. Dans la troisième mesure, le *re* de la basse contre le *mi* du chant tombant au second temps sur une octave, n'est pas d'une harmonie assez riche pour M. Heller, qui a su habituer ses lecteurs et ses auditeurs à un art d'écrire en musique plus sévère et plus pur. Nous avons dû signaler ces petites taches harmoniques qu'on peut mettre sur le compte du graveur

et lui faire effacer, et cela dans la vue de rendre irréprochable de tous points cet excellent ouvrage, qui forme tout un système d'éducation pour les jeunes pianistes, qui trouve ou là un style classique et moderne, ainsi que nous l'avons déjà dit, et toutes les voies ouvertes à l'intelligence pour devenir artiste.

Amédée de Roubin. — *La Complainte du Prisonnier.* — *Le Sommeil de l'Enfant.* — Paroles du vicomte de Magneux. — 2 fr. — Brandus et Cie.

Malgré le système républicain qui nous régit, on aime encore beaucoup les distinctions, les croix, les titres nobiliaires, même en s'occupant des arts dits libéraux. Nous avons lu sous les yeux des mélodies et des romances dédiées à M. le vicomte de la Panouse et à Mme la vicomtesse de Gouy d'Arsy, par M. le vicomte Ernest de Magneux, auteur des paroles, et M. le baron Amédée de Roubin, qui a composé la musique de ces jolies romances. Nous autres pauvres poëtes plébéiens, nous nous serions peut-être montrés un peu plus difficiles sur la consonnance des rimes, *barreaux* avec *ruisseaux*, et sur la mesure du troisième de ces vers :

Ah! ce que je voudrais, c'est l'air dans la campagne,
Ce sont mes pieds sans fers, c'est le ciel sans barreaux,
C'est d'avoir près de moi *Marie* ma compagne,
Et de marcher tous deux sur le bord des ruisseaux.

A part ces légères infractions aux règles de la versification et de l'harmonie par le compositeur, ces mélodies intitulées : *la Complainte du prisonnier* et *le Sommeil de l'Enfant*, sont, paroles et musique, gracieuses, élégantes et fort agréables à dire ainsi qu'à entendre chanter.

Bonoldi. — *L'Hirondelle.* — *Le Moulin de Milly.* — Paroles de Lamartine. — 2 fr. 50 c. — Bonoldi.

L'Hirondelle et *le Moulin de Milly* sont également deux fort agréables chansonnettes de M. Bonoldi, sur des paroles de M. de Lamartine. La première *invite mollement aux douces rêveries*, et la seconde, avec accompagnement de piano et de hautbois, est toute empreinte d'une charmante naïveté champêtre : c'est une jolie idylle musicale et poétique.

Marie Pleyel. — *Chanson du matin.* — Paroles de Ed. de Linge. — 2 fr. — Brandus et Cie.

Marie Pleyel a aussi jeté une charmante mélodie intitulée : *Chanson du matin*, dans la circulation musicale. Cela peut être considéré comme un caprice aristocratique de la reine du piano, car les arts ont aussi leur aristocratie. Cette mélodie est une causerie intime de deux amants extrêmement satisfaits l'un de l'autre, qui prennent des arrangements pour être heureux en ce bas monde et dans l'autre. La musique, qu'a écrite Mme Pleyel, est expressive et berceuse, et rêveuse et amoureuse. Le rhythme, qui se partage entre la mesure à six huit et celle à douze-huit, pouvait sans inconvénient rester dans l'une ou l'autre de ces mesures. Quoi qu'il en soit, cette chanson-lied n'a rien de commun, et nous en félicitons l'auteur, avec le caractère stéréotypé de la vieille romance à couplets : ce chant est plus largement musical ; il rappelle les gracieuses mélodies de Schubert

Mlle Ph. Lefebvre. — *Douze Vocalises caractéristiques* pour soprano. — Op. 4. — 45 fr. — Troupenas et Cie.

A propos de chant, il est bien de parler des ouvrages qui mettent sur la bonne voie de cet art difficile ; et, dans le grand nombre des professeurs qui ont écrit sur le travail du larynx, il est juste de signaler Mlle Lefebvre, qui a publié douze excellentes vocalises caractéristiques et peu élevées pour voix de soprano ou de ténor, ouvrage d'un style mélodique simple, facile, et d'une harmonie aussi bien sentie que correcte. Au lieu de préface, introduction ou définitions physiologiques sur l'organe de la voix, qui sont en tête de toutes les méthodes de chant, et que, du reste, on lit fort peu ou point du tout, Mlle Lefebvre a fait précéder ses douze vocalises caractéristiques de deux extraits des journaux de Lille et de Douai, qui, bien qu'en style de madrigal et de biographie sur le frère de Mlle Lefebvre, mort en 1834, n'en contiennent pas moins une juste appréciation des véritables et incontestables mérites de ce petit traité de vocalisation. Il peut servir d'intermédiaire entre la grande quantité de solfèges publiés en France, et les méthodes de chant dont nous sommes inondés. Chacune de ces mélodies est facile, et porte un titre qui la caractérise, comme : *Elégance, Inquiétude, Cavatine, Rêverie, Marche funèbre, Valse*, etc. Ces titres ingénieux et bien exprimés mettent l'élève sur la voie de l'expression du chant dramatique et vrai.

Marcailhou. — *Ecole moderne du pianiste*, traité théorique, analytique et pratique, pour servir d'introduction aux compositions de Thalberg. — 24 fr. — Bureau central.

Quel est le pianiste, ici-bas, qui ne rêve pas de faire, de publier une méthode ou des études plus rationnelles que toutes celles qui ont été écrites pour son instrument jusqu'à ce jour? Voici venir M. Marcailhou, professeur modeste, qui, doutant de sa science dans l'enseignement, double son individualité de celle de Thalberg, en prenant dans les ouvrages de ce virtuose des traits, des passages propres à familiariser les élèves avec la manière de doigter ces passages, de jouer du piano, de tirer du son, de chanter enfin sur cet instrument à la manière de Thalberg, que M. Marcailhou considère comme le premier pianiste actuel.

M. Marcailhou a intitulé son ouvrage : *Ecole moderne du pianiste; Traité théorique, analytique et pratique, pour servir d'introduction aux compositions de Thalberg et de son école.* Ainsi, voilà qui est convenu : ce nouveau traité n'est fait qu'en vue de jouer la musique de Thalberg. Nous avions cru jusqu'à ce jour que toute méthode devait être conçue dans un esprit d'éclectisme et d'enseignement général pour mettre l'élève à même de se familiariser avec tous les styles. Au reste, si M. Marcailhou n'a envisagé qu'un côté de l'enseignement du piano, il faut convenir qu'il l'a bien vu ; son travail est consciencieux. Si, par ses préceptes, il ne parvient pas à former des pianistes qui disent bien Sébastien Bach, Mozart, Beethoven et Hummel, ses disciples exécuteront au mieux la musique de Thalberg, et le genre de cette virtuose en vaut bien un autre, car ce maître moderne s'est acquis une juste célébrité. La substitution d'un doigt à un autre sur la même touche joue un grand rôle dans la musique de Thalberg; c'est par là qu'il a caractérisé la mélodie, le chant aussi soutenu que possible sur le piano. L'auteur de l'*École moderne du pianiste* donne des exemples, toujours puisés dans les ouvrages de Thalberg, pour faire accentuer la mélodie par le pouce, le premier et même le cinquième doigt. Rien n'est oublié dans ce traité pour mettre les élèves à même de vaincre toutes les difficultés; il commence même par une lettre adressée à M. Marcailhou et signée Sigismond Thalberg, qui se termine par ces mots : « J'espère que ce travail, si consciencieux, et fondé sur des études et des observations si justes et si raisonnées, obtiendra tout le succès qu'il mérite. »

NÉCROLOGIE.

Mme Catalani. — Sa dernière soirée.

Et d'abord nous ne voulions pas croire à la nouvelle qui nous annonçait la mort de l'ex-reine du chant et des concerts, parce que déjà plusieurs fois cette nouvelle s'était faussement répandue. Au mois de juillet 1841, plusieurs journaux l'avaient proclamée du ton de la certitude, et, tout en faisant nos réserves, nous tracions avec une douleur qui se consola bientôt, l'oraison funèbre de la grande artiste : on peut la lire dans ce journal (année 1841, no 41).

Aujourd'hui le doute n'est plus permis : Mme Catalani est venue chercher la mort dans un pays où elle croyait trouver un refuge contre les dissensions et les guerres qui désolent l'Italie. Ses yeux ne se sont pas fermés dans cette belle villa du lac de Côme, où elle se reposait des succès et de la gloire. Elle a rendu le dernier soupir à Paris, dans la cité qu'elle avait vue si jeune et habitée si longtemps, où sa renommée s'était épanouie sous l'Empire, où elle avait dirigé un théâtre sous la Restauration.

Le dimanche, veille de sa mort, elle était seule le soir dans son appartement, lorsque deux dames italiennes, deux artistes, la mère et la fille (et c'est à leur obligeance que nous devons ces détails), vinrent lui rendre visite. La conversation fut vive et animée; Mme Catalani ne dissimula pas l'impression que lui avait faite la mort du général Bugeaud, qu'elle avait connu, et dont l'âge, disait-elle, était fort voisin du sien (1).

Ensuite, et pour faire diversion à ce triste sujet, les deux visiteuses lui parlèrent musique, en exprimant le désir d'apprendre d'elle-même à quel âge et comment la révélation de son avenir lui avait été faite.

« J'avais huit ans, répondit-elle avec un sentiment de modestie et » de naïveté tout ensemble, lorsque ma sœur, qui en avait seize, et » qui déjà chantait très-bien, fut invitée à une grande soirée pour s'y » faire entendre. Je priai mes parents de m'y mener aussi. Après » bien des caresses et des promesses d'être sage et raisonnable, on » se rendit à ma prière. Ma sœur exécuta un air très-difficile avec » beaucoup de style et de perfection. A peine eut-elle fini, que » je me présentai moi-même à en disant que si ma sœur chantait » bien, je chantais encore mieux qu'elle. Toute l'assistance, que

(1) Les biographies portent que Mme Catalani est née à Sinigaglia en 1780.

» surprit mon audace enfantine, obligea mes parents à me laisser » faire, et je répétai l'air dans lequel ma sœur avait été si justement » applaudie, avec une pureté de voix et une exécution prodigieuse » pour mon âge. A compter de ce moment, on me donna des mai- » tres. A l'âge de seize ans, des revers de fortune qu'éprouva ma » famille me forcèrent de devenir artiste, et je débutai à Venise, au » théâtre de la *Fenice*, avec le célèbre Marchesi, qui fut mon soutien, » mon professeur, et à qui je dois tout ce que je suis devenue » depuis. »

Mme Catalani parla aussi de Jenny Lind, qu'elle avait entendue chez lord Normanby, et qui lui avait fait une vive impression. Elle lui avait reconnu, disait elle, un talent réel et une organisation privilégiée, à laquelle rien ne manquait. A leur première entrevue, Jenny Lind s'était présentée chez elle sans aucune formalité préalable, et avec des manières si gracieusement humbles et respectueuses, que la grande cantatrice en avait été touchée profondément.

Le chapitre des voyages grands et petits eut son tour. Mme Catalani ne l'aborda qu'avec un triste sourire. « On dit qu'il ne faut pas chan- » ger ni d'habitudes ni d'air, ajouta-t-elle; combien je désirerais » pourtant être à Florence! Nous n'y avons jamais eu le choléra, » mais nous avons eu la révolution, et c'est pour en éviter les suites » que je me suis rendue en France avec mes enfants; mais il me tarde » que tout soit tranquille pour retourner dans mon pays. Après ce » voyage, je me préparerai à un autre, plus grand encore!... »

A ces mots, les deux visiteuses se récrièrent et opposèrent la bonne santé dont elle jouissait aux funèbres idées qu'elle venait d'exprimer.

L'entretien se prolongea sur divers sujets, notamment sur les principales phases de cette existence d'artiste si merveilleusement belle et brillante, si féconde en nobles actions, si utile aux pauvres; car Mme Catalani se plut toujours à partager avec les malheureux qu'elle obligeait secrètement, le produit de ses immenses recettes, et il n'y eut rien de caché dans sa vie que des bienfaits.

Dix heures sonnaient lorsque sa fille Mme la baronne Deslandes rentra, accompagnée d'une amie et enchantée de ce que cette bonne mère avait passé la soirée sans ennui. Les deux visiteuses se retirèrent. Mme Catalani voulut les conduire jusqu'à la porte de son appartement. Elle les embrassa l'une et l'autre avec une véritable affection.

Le lendemain, elle fut frappée de la terrible épidémie, et en quelques heures c'en était fait de tant d'illustration, de générosité, de bonté!

Mme Catalani ne devait pas revoir Florence: tous ses voyages étaient finis!

NOUVELLES.

*** Demain lundi, au théâtre de la Nation, la vingt et unième représentation du *Prophète*.

*** Cette semaine, *le Prophète* a été donné deux fois de suite, lundi et mercredi. Dès le premier jour, la foule était revenue avec autant d'empressement que dans des temps meilleurs. La salle avait cet air de fête qui accompagne toujours les chefs-d'œuvre bien exécutés, et celui de Meyerbeer l'a été avec une perfection irréprochable. Bien que Mme Viardot fût souffrante, la grande cantatrice, la sublime tragédienne, n'a rien laissé à désirer dans ce rôle de Fidès, qui restera sa création originale et son exclusive propriété. Le jour suivant, elle s'est encore surpassée, et a produit de ces effets qu'on peut nommer les bonnes fortunes du talent. A la fin de ce mois, Mme Viardot nous quitte pour aller continuer à Londres son magnifique succès dans ce même rôle. Les amateurs de Paris doivent donc profiter des derniers moments de son séjour parmi nous.

*** Vendredi, le ténor Espinasse remplissait pour la première fois le rôle d'Eléazar dans *la Juive*. Ce jeune artiste, qui, l'autre semaine, avait chanté le rôle d'Edgard dans *Lucie*, a fait preuve d'un talent dont il est juste de lui tenir compte, en l'avertissant des dangers de la méthode qui lui sert à enlever les bravos. Ce n'est pas par des éclats de voix extraordinaires que l'on obtient une réputation de chanteur à Paris. Ce procédé réussit dans des moments donnés, comme par exemple dans le finale du second acte de *Lucie*, mais il épuise les moyens de l'artiste, et il n'est d'aucune valeur dans un rôle tel que celui d'Eléazar. Espinasse a besoin de régler son chant, de le modérer, de le contenir dans les justes limites de la mesure, et d'en réserver les forces pour tout autre chose que pour des excès momentanés.

*** La rentrée de Carlotta Grisi doit avoir lieu très-prochainement. L'indisposition dont elle s'est trouvée atteinte a retardé les études du ballet composé par Perrot, et dont elle jouera le principal rôle.

*** Une artiste qui s'est distinguée à l'Opéra, bien que dans un rang secondaire, par son talent et par sa beauté, Mme Laurent n'a pas encore pris sa retraite, comme l'annonce un journal. L'administration vient seulement de lui accorder un congé pour raison de santé.

*** La Commission des théâtres a été consultée par le ministre de l'intérieur sur la question du secours réclamé par les divers théâtres de Paris. Son rapport doit être présenté demain.

*** Il paraît probable que Banderali ne sera pas remplacé comme professeur au Conservatoire. Les huit classes de chant qui existent, indépendamment de celle dont il était titulaire, sont plus que suffisantes pour les besoins de l'enseignement. Cette considération n'il firme en rien le mérite des divers concurrents qui se présentent pour recueillir l'héritage vacant.

*** La cantate choisie pour le concours de cette année à l'Institut est de M. Camille Doucet; elle a pour titre: *La barque d'Antonia*. Trente et une cantates seulement avaient été envoyées; c'est la moitié moins que l'année dernière.

*** Mme Damoreau est depuis quelque temps à Londres.

*** Mlle Lavoye a successivement chanté dans *les Mousquetaires de la Reine*, *Haydée*, *les Diamants de la couronne* et *Ne touchez pas à la Reine*, sur le Grand-Théâtre de Bruxelles.

*** Une jeune artiste, qui, sortant du Conservatoire de Paris, avait obtenu des succès sur différents théâtres de Hollande et de Belgique, Mlle Emma Chevalier, a joué, cette semaine, le rôle de Zerline dans *Fra Diavolo*, à l'Opéra-Comique.

*** M. Blancou, professeur au Gymnase musical militaire, et M. Kresser, artiste estimé de l'orchestre de l'Opéra, sont morts cette semaine du choléra.

Chronique départementale.

*** *Brest*, 20 juin. — L'ouverture du théâtre vient de se faire brillamment par *Robert-le-Diable*: la direction avait tenu à honneur d'inaugurer la saison par le chef-d'œuvre de Meyerbeer.

*** *Nantes*, 24 juin. — Duprez vient de jouer *Jérusalem* avec sa troupe nomade. L'étrangeté de cette musique avait d'abord indisposé l'assemblée; mais l'admirable talent du grand artiste a fini par électriser les masses: rien n'a manqué à son triomphe. Mlle Poinsot a obtenu un véritable succès, et Balanqué s'est associé à cette ovation.

Chronique étrangère.

*** *Berlin*. — M. Apollinaire Kontski, le célèbre élève de Paganini, a donné ici un concert dans la salle de l'Opéra. Le succès a été complet, l'enthousiasme général.

*** *Vienne*. — On écrit de cette ville: « Quel sera l'avenir de la Réunion musicale de Vienne, de cet établissement qui, depuis trente ans, a exercé une si heureuse influence? Les membres payants lui retirent leur appui; les professeurs du Conservatoire ont renoncé à leur emploi et donnent des leçons particulières. Vienne, la ville musicale par excellence, ne fera-t-elle rien pour de tels artistes? Il n'y a pas un seul établissement de bienfaisance dans la capitale que la musique n'ait aidé à bâtir; depuis dix ans, elle est venue au secours de toutes les infortunes: pas un virtuose de passage qu'on n'ait rançonné au profit des pauvres, pas une cantatrice de quelque valeur qu'on n'ait mise à contribution pour les salles d'asile, les hospices, les églises, etc.; c'est un capital que la ville a prêté à sur le talent; nous demandons qu'elle lui en paye les intérêts, afin de la sauver de la faim et du désespoir. Il est du devoir du conseil municipal de venir en aide à la Réunion musicale, qui est sur le penchant de sa ruine. » — Après un intervalle de vingt-cinq ans, *la Clémence de Titus*, opéra de Mozart, a été remis à la scène. Il y avait plus de monde qu'on ne pouvait l'espérer dans les circonstances actuelles. Les chanteurs ont montré beaucoup de zèle, et la représentation a fait plaisir. *La Presse*, journal ministériel, annonce qu'il est question de rétablir la censure.

*** *Stuttgart*. — On a récemment exécuté dans cette ville l'*Elie* de Mendelssohn. En temps ordinaire, nous n'aurions point parlé de cette solennité; mais dans un moment où Heilbronn est en état de siége, et où la guerre civile gronde aux frontières du pays, c'est presqu'un événement, et un événement du plus heureux augure.

*** *Breslau*. — M. Seidel a fondé ici un établissement spécial, destiné à former des organistes. Trois de ses élèves se sont fait entendre récemment à l'église Saint-Christophe; ils ont exécuté d'une manière très-satisfaisante des morceaux de Bach, Hesse, etc., ainsi que des pièces de leur propre composition.

*** *Anvers*. — M. Soubre vient d'être officiellement chargé de mettre en musique un opéra-comique écrit par M. Gaucet, de Liége, et couronné au concours ouvert par le gouvernement. Le poëme de M. Schoonen, qui a obtenu le second prix au même concours, a été confié à M. Samuel, qui s'occupe également à en écrire la partition.

BAINS DE MER DE SAINT-MALO.

Plage magnifique, logements et hôtels confortables; vie peu chère, population paisible occupée, état sanitaires excellent; ouverture de l'établissement le 1er juillet.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS et Cie,
87, rue Richelieu,

TROUPENAS et Cie,
40, rue Vivienne,

ÉDITEURS.

EN VENTE:

LE PROPHÈTE

Opéra en cinq actes, paroles de **M. SCRIBE,** musique de

Giacomo Meyerbeer.

TABLE THÉMATIQUE des Morceaux, détachés, arrangés avec accompagnement de Piano

PAR M. ALBERT GARAUDÉ.

1er Acte.

N° 1. **CHOEUR PASTORAL.** « *La brise est muette* . » . . . 2 50 net.
2. **CAVATINE DE BERTHE,** chantée par Mme Castellan. « *Mon cœur s'élance.* » . . . . . 2 50 net.
2 *bis.* La même, transposée en *la* bémol . . . . . 2 50 net.
3. **L'APPEL AUX ARMES,** solo et chœur. « *O Liberté !* » (Extrait du prêche des Anabaptistes.) . . . . . 2 50 net.
3 *bis.* Le même, arrangé pour quatre voix d'hommes. . . . . 2 » net.
3 *ter.* Le même, arrangé pour voix seule . . . . . 1 50 net.
4. **ROMANCE** à deux voix, chantée par Mmes Castellan et Viardot. « *Un jour dans les flots.* » . . . . . 2 50 net.

2e Acte.

5. **VALSE ET MORCEAU D'ENSEMBLE.** « *Valsons.* » 3 » net.
6. **LE SONGE ET LA PASTORALE,** chantés par M. Roger, accompagné des trois Anabaptistes. . . . . 3 50 net.
6 *bis.* **LE SONGE,** seul, chanté par M. Roger accompagné trois Anabaptistes. des « *Sous les vastes arceaux.* » . . 2 » net.
7. **LA PASTORALE,** seule, chanté par M. Roger acc. des trois Anabaptistes. « *Pour Berthe moi je soupire.* » . . . 2 50 net.
7 *bis.* La même, pour voix seule . . . . . 1 50 net.
7 *ter.* La même, transposée en *la* bémol . . . . . 1 50 net.
8. **ARIOSO DE FIDÈS,** chanté par Mme Viardot. « *Mon fils, sois béni.* » . . . . . 1 50 net.
8 *bis.* Le même, transposé en *la* bémol mineur, pour voix de soprano. . . . . 1 50 net.
9. **GRAND QUATUOR,** chanté par MM. Roger, Levasseur, Gueymard et Euzet. « *Gémissant sous le joug.* » . . 4 » net.

3e Acte.

10. **CHOEUR DES ANABAPTISTES,** « *Du sang.* » . . . 2 » net.
11. **COUPLETS DE ZACHARIE,** chanté par M. Levasseur, « *Aussi nombreux,* » avec chœur. . . . . 3 50 net.
11 *bis.* Les mêmes, pour voix seule . . . . . 2 50 net.
12. **L'ARRIVÉE DES PATINEURS,** chœur : « *Voici.* » . . 3 » net.
13. **TRIO BOUFFE,** chantés par MM. Bremont, Levasseur et Gueymard, « *Sous votre bannière..* » . . . . . 4 » net.
14. **CHOEUR DES SOLDATS RÉVOLTÉS,** « *Par toi.* » . . 1 50 net.
15. **PRIÈRE** chantée par M. Roger. . . . . 2 » net.
16. **HYMNE TRIOMPHAL,** chanté par Roger, avec chœur, « *Roi du ciel.* » . . . . . 3 » net.
16 *bis.* Le même, pour voix seule. . . . . 2 » net.

4e Acte.

17. **COMPLAINTE DE LA MENDIANTE,** chanté par Mme Viardot. « *Donnez pour une pauvre âme.* » . . . . . 2 » net.
17 *bis.* La même, transposée pour soprano, en *fa* dièse mineur. 2 » net.
18. **DUO** chantée par Mmes Castellan et Viardot. « *Pour garder à ton fils.* » . . . . . 4 » net.
19. **DOMINE SALVUM** et **IMPRÉCATION,** chantés par Mme Viardot, quatre Anabaptistes et le chœur. « *Que Dieu sauve le roi prophète !* » . . . . . 2 50 net.
19 *bis.* Les mêmes, chantés par Mme Viardot et quatre Anabaptistes (sans chœur) . . . . . 2 » net.
19 *ter* **IMPRÉCATION** ch. par Mme Viardot, p. voix seule. 1 50 net.
20. **CHOEUR DES ENFANTS ET CHOEUR GÉNÉRAL.** (extrait du final). « *Le voilà, le roi prophète* » . . . . . 2 » net.
20 *bis.* **CHOEUR DES ENFANTS.** . . . . . 1 50 net.
21. **COUPLETS DE FIDÈS** (extraits du finale), chantés par Mme Viardot. « *Qui je suis !* » . . . . . 2 » net.

5e Acte.

22. **SCÈNE, CAVATINE ET AIR,** chantés par Mme Viardot. « *O prêtres de Baal !* » . . . . . 3 » net.
22 *bis.* **CAVATINE,** chantée par Mme Viardot (extrait du grand air). « *O toi qui m'abandonnes !* » . . . . . 1 50 net.
22 *ter.* La même, transposée en *ré.* . . . . . 1 50 net.
22 *quater.* **AIR** (extrait de la grande scène), « *Comme un éclair.* » 2 » net.
23. **GRAND DUO,** chanté par M. Roger et Mme Viardot. « *Mon fils! je n'en ai plus.* » . . . . . 4 » net.
24. **TRIO,** chanté par M. Roger, Mmes Viardot et Castellan. « *Combien ma douleur* » . . . . . 4 » net.
24 *bis.* **NOCTURNE** à trois voix (extrait du trio). « *Loin de la ville.* » . . . . . 1 50 net.
25. **COUPLETS BACHIQUES,** chantés par M. Roger. « *Versez, que tout respire.* » . . . . . 2 » net.

QUATRE AIRS DE BALLET pour piano et à quatre mains. — **MARCHE DU SACRE** pour piano et à quatre mains.

1. Valse.
2. Pas de la Redowa.
3. Quadrille des Patineurs.
4. Galop.

Le Poëme : 1 franc.

QUADRILLE sur des thèmes du PROPHÈTE, par STRAUSS,

Pour piano, 2 fr. net. — A quatre mains, 2 fr. net. — Pour grand orchestre, 3 fr. 50 net. — Pour petit orchestre, 2 fr. 50 net.

TROIS PAS REDOUBLÉS ET UNE MARCHE

Pour musique militaire, par **J. MOHR.** — Prix de chaque : 2 fr. 50 net.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT:

Quadrilles par MUSARD et LECARPENTIER. — Valses par ETTLING.

ARRANGEMENTS ET MORCEAUX POUR TOUS LES INSTRUMENTS.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 26. 1er Juillet 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Ce, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Thenne et Ce.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

SOMMAIRE. — Des divers systèmes concernant la voix humaine (deuxième article), par **Fétis** père. — Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie, par **Adrien de la Fage.** — Nécrologie, Fréderic Kalkbrenner, par **Paul Smith.** — Chants d'autre fois, de M. Victor Massé, par **Maurice Bourges.** — Nouvelles et annonces.

DES DIVERS SYSTÈMES CONCERNANT LA VOIX HUMAINE ;

et par occasion, des causes présumables de la dégénération de cet organe, à l'époque actuelle.(1)

(DEUXIÈME ARTICLE.)

Les voix dans lesquelles l'ascension du larynx ne se fait que jusqu'à un certain point qui ne dépasse pas la moyenne des limites extrêmes, ne peuvent produire un nombre aussi grand de sons aigus de poitrine que celles où cette ascension est considérable ; mais elles rachètent ce désavantage par la facilité qu'elles ont de faire entendre, dans une plus grande étendue, ces sons d'un autre caractère qui, comme je l'ai dit, composent ce qu'on appelle le *second registre*, autrement la *voix de fausset* ou de tête.

Les anciens maîtres italiens n'ont jamais reconnu que deux registres, c'est-à-dire celui de la voix de poitrine, qu'ils appellent *voce di petto*, et le fausset (*voce di testa*). Dans tout ce qu'ils ont écrit et dans leurs traditions, on ne trouve pas autre chose ; cependant, quelques maîtres de chant de l'époque actuelle semblent vouloir reconnaître l'existence d'un troisième registre, et faire une différence entre le *fausset* et la *voix de tête*. Avant de dire mon opinion à ce sujet, je crois devoir examiner rapidement les divers systèmes qui ont été proposés pour expliquer la différence des deux genres de voix.

Le plus ancien de ces systèmes, aujourd'hui complétement oublié, ou qu'on n'a pas connu, est celui de Morel, chanoine de Montpellier. Faisant une synthèse des deux hypothèses de Dodart et de Ferrein, cet ecclésiastique admet que deux modes différents se combinent dans la production des sons de l'étendue de toute voix qui se compose de deux registres ; il donne le nom de *voix organisée* à celle qui provient, selon lui, de l'air vibrant et agissant sur l'ouverture de la glotte, et appelle *voix luthée* celle qui, dans son système, résulterait des vibrations des cordes vocales (2). Ces deux voix seraient à un unisson parfait sur toutes les intonations ; de leur union résulterait la *voix de poitrine*. Mais la voix organisée n'aurait que deux octaves, tandis que la voix luthée en aurait trois et même plus ; en sorte que lorsque la première cesserait de se faire entendre, l'autre continuerait de produire des sons élevés, et ce serait là la voix de fausset. Du reste, la voix luthée jouirait de la faculté de se faire entendre seule dans une grande partie de son étendue.

Tout cela est un roman qui s'évanouit à l'examen des phénomènes de la voix dans le chant ; car la plupart des voix de femmes n'ont qu'un très-petit nombre de notes de poitrine ; et les voix des jeunes garçons, particulièrement des enfants de chœur, n'ont pas de fausset, et montent en voix de poitrine jusqu'aux limites aiguës de leur étendue, ce qui leur donne un mordant que n'ont pas les voix de femmes de même diapason. Il n'en est pas moins vrai que le chanoine Morel mérite d'être mentionné dans l'histoire de la théorie de la voix ; car il a été le premier qui ait tenté d'expliquer physiquement la différence des deux registres, reconnue seulement par la pratique des maîtres de chant. Il est donc assez remarquable que l'hypothèse de ce prêtre n'ait pas fixé dès lors l'attention générale sur le phénomène physique, et que Blanchet et Bérard, qui ont publié, dix ans plus tard, des livres sur l'art du chant (1) dans lesquels ils expliquaient le mécanisme de la voix par les principes de Ferrein, n'aient pas dit un mot de la différence des registres. Il est vrai que Ferrein avait indiqué, dans son Mémoire de 1741, l'existence d'un organe particulier de la voix, qu'il se proposait d'examiner dans un autre mémoire ; mais, quoiqu'il ait vécu jusqu'en 1769, ce mémoire n'a pas paru.

Les physiologistes et les physiciens, qui cherchaient à expliquer la production des sons aigus, ne s'attachaient pas à ce qui caractérise la différence de ces sons avec ceux du *médium* de la voix (3), car on ne voit rien dans leurs ouvrages sur la cause fondamentale de cette différence de caractère sonore avant les recherches de Liscovius. Celui-ci découvrit, en effet, le premier que les cordes vocales sont relâchées dans la voix de poitrine, et tendues dans le *fausset* ou *voix de tête* (1). Ce fait, étant constaté, substituait une donnée certaine aux conjectures ; mais il était insuffisant pour expliquer la différence de sonorité des deux registres.

Ce qui a manqué à la plupart des physiologistes et des physiciens, c'est la connaissance de ce fait important, que la même voix peut faire entendre, dans une partie de son étendue, les mêmes intonations en voix de poitrine et en voix de fausset. Qu'on lise avec attention les théories de Cuvier, de Dutrochet, de Magendie, de Biot et d'autres, on verra que la différence des sons graves et aigus est leur objet unique, et que, quel que soit le système qui leur sert de base, les mou-

(1) Voir le numéro 24 de ce journal.

(2) *Nouvelle Théorie physique de la voix*. Paris, Prault, 1746, in-12 de 32 pages.

(1) *L'Art ou les principes philosophiques du chant*, par M. Blanchet. Paris, 1756, in-12. — *L'Art du chant*, par Bérard. Paris, 1755, in-8°.

(2) Cuvier, *Leçons d'anatomie comparée*, 28e leçon, tome IV, art. 2. — Chladni, *Traité d'Acoustique*, 2e partie, 4e section, p. 66. — Burdach, *Die Physiologie*, 3e partie, § 511-513. — Magendie, *Précis élémentaire de Physiologie*, tome I, pages 244-247, etc.

(3) *Théorie der Stimme*. Leipsick, in-12, page 31.

vements ascendant et descendant du larynx y sont, avec raison, considérés comme la cause déterminante de la différence des intonations.

Quant au caractère différent de sonorité des deux registres, et surtout quant à la possibilité de produire par le même organe les mêmes intonations par les deux genres de sonorité, aucun de ces systèmes n'en a abordé les difficultés. Soixante-dix ans avant que les physiologistes s'occupassent de ce sujet difficile, le modeste chanoine de Montpellier était donc bien plus avancé, et avait placé le question sous son véritable point de vue, sans pouvoir toutefois la résoudre.

A l'égard de Liscovius, qui réellement a fait faire un pas à la science en 1814, il lui a manqué la connaissance de la totalité du problème; il n'en a vu qu'un côté, et n'a pas cherché, dans ses expériences, à constater quel changement s'opère dans la tension des cordes vocales lors que la même l'intonation est produite par les deux genres de sonorité, le larynx demeurant conséquemment immobile. C'est par ces difficultés que périssent toutes les théories dont je viens de parler Examinons ce qui été fait postérieurement.

C'est seulement à l'époque actuelle, en quelque sorte, que les savants se sont occupés *ex professo* du problème physique des deux registres de poitrine et de fausset. En effet, après Liscovius on ne voit rien se produire jusqu'en 1830, où Bennati présenta à l'examen de l'Académie des sciences de Paris ses *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine,* travail qui fut approuvé par l'Académie, sur le rapport de Cuvier. Dans son mémoire, Bennati établit, en thèse absolue, que les sons du premier registre se forment uniquement dans le larynx; c'est pourquoi il propose de substituer au nom de voix de poitrine celui de *voix laryngienne;* mais il pense que le second registre prend naissance dans la partie du tuyau vocal placée aux limites de l'élévation du larynx. Écartant tous les détails anatomiques où il est entré pour l'exposé de son système, je citerai le passage où il résume sa théorie d'une manière générale: « Jusqu'à présent, dit-il, on a appelé » improprement notes de tête et notes de fausset celles qui, lorsque » l'os hyoïde est fixé en haut, sont *modulées* par le travail de la par- » tie supérieure du tuyau vocal. Ces dénominations ne sauraient être » maintenues, parce qu'elles donnent une idée vague et même tout à » fait fausse des *moyens modulateurs,* comme de leur source. Ainsi, » j'appellerai *notes surlaryngiennes celles dont la modulation est due* » *au travail presque exclusif de la partie supérieure du tuyau vocal,* » et leur réunion constitue ce que je nomme *second registre,* pour le » distinguer du *premier registre,* qui toujours, selon mes idées, n'est » composé que des notes de poitrine, que je préfère nommer *laryn-* » *giennes,* n'étant dues presqu'entièrement qu'à l'action des *muscles* » *laryngiens* (1). »

Malheureusement, le terme de *modulation,* dont Bennati se sert habituellement, n'est pas assez positif pour faire connaître s'il entend que les sons de cette voix qu'il appelle *surlaryngienne* se produisent dans les parties de l'appareil vocal superposées au larynx et indépendamment de lui. Qu'entend-il par *le trovail presque exclusif de la partie supérieure du tuyau vocal?* Rien dans son mémoire ne l'indique d'une manière directe et absolue. Cuvier, dans son rapport sur le travail de Bennati, dit bien, à la vérité : « Il ne veut pas dire cepen- » dant par là que le larynx ne soit pour rien dans les unes (les notes » surlaryngiennes) ni le gosier dans les autres (les notes laryngiennes); » mais il veut montrer la part plus essentielle que prend le gosier à » celles du second registre. » J'avoue qu'il me reste quelques doutes, malgré cette explication donnée par l'illustre rapporteur; ces doutes naissent de ce que rapporte Bennati lui-même dans l'introduction qui précède son mémoire imprimé. Le passage a par lui-même une signification singulière et en même temps si positive, que je crois devoir le rapporter en entier :

« Possesseur des éléments d'une démonstration qui me paraissait satisfaisante, je m'occupais de les coordonner, lorsque, dans le courant de 1829, M. le docteur Deleau, le jeune, adressa à l'Académie des sciences une lettre dans laquelle il prouvait la possibilité de parler sans le concours du larynx. « Introduisez par une narine, disait-il, » jusque dans le pharynx, une sonde creuse qui laisse passer un » courant d'air comprimé dans un réservoir d'une capacité moyenne, » aussitôt que vous sentirez la colonne d'air frapper les parois, sus- » pendez l'acte de la respiration et mettez en mouvement les organes » de la parole, comme si vous agissiez sur l'air sortant des poumons : » vous parlerez à voix basse, et vous ferez entendre distinctement » tous les éléments de la parole aphonique. Craignant de m'abuser » sur la faculté d'interrompre l'action de la poitrine pendant que je » faisais jouer les organes de la parole, je me mis à parler à voix » haute, le courant d'air établi par le nez étant dans toute sa force. » A l'instant deux paroles se firent entendre d'une manière si dis- » tincte et si pure, que les personnes qui assistaient à l'expérience » crurent ouïr deux individus qui répétaient les mêmes phrases.

» *Il est donc bien constaté par cette expérience que le larynx n'est* » *pour rien dans la formation de ta parole aphonique.* »

Bennati continue ainsi : « Les résultats obtenus par M. Deleau méritaient toute mon attention; je m'empressai de le voir, soit pour lui communiquer mes idées, auxquelles le fait qu'il venait d'énoncer semblait se rattacher, soit pour le prier de me laisser, au moyen de son mécanisme, répéter sur moi-même les expériences auxquelles il s'était livré, *et quelques-unes des miennes, afin de lui montrer, soit les rapports existant entre le travail de la partie supérieure du tuyau vocal, particulièrement dans la modulation des notes surlaryngiennes, soit les mouvements qui ont lieu pendant l'émission de la parole* (1). »

Ces citations ne laissent presque pas de doute que Bennati croyait que le son peut être produit par l'action combinée du pharynx, du voile du palais, des fosses nasales, de la langue, et enfin de tout l'appareil buccal, indépendamment du larynx, pour tout ce qui appartient au second registre ou voix surlaryngienne; car il ne se borne pas à parler de la modification du son, mais de sa modulation, c'est-à-dire à la formation des intonations *due au travail presque exclusif de la partie supérieure du tuyau vocal.* Au soin qu'il prend d'analyser les transformations de l'isthme du gosier, et son rétrécissement dans les sons aigus, il est facile de comprendre qu'il conçoit que l'air en passant par cette étroite ouverture vient y trouver un nouvel organe de résonnance. Cela devient plus évident encore, lorsqu'il fait remarquer avec insistance que les chanteurs qui font un usage fréquent du second registre, se fatiguent beaucoup plus que ceux qui chantent dans les limites de la voix laryngienne, et lorsqu'il cite quelques exemples de maladies graves du gosier, et même de perte de la voix, comme chez Mme Mainvielle Fodor, qui n'ont pas eu d'autre cause que l'inflammation de la partie supérieure du tuyau vocal. Ainsi donc, suivant Bennati, il ne faudrait pas chercher dans le larynx comment il peut produire deux espèces de sons de caractère très-différent, attendu qu'il n'en émettrait que d'une espèce : savoir, ceux de la voix de poitrine ou laryngienne. Je crois devoir faire remarquer que M. Malgaigne, chirurgien de l'hôpital militaire du Val-de-Grâce, a publié une théorie à peu près semblable du second registre de la voix, dans le même temps où Bennati a fait connaître la sienne (2).

Cependant, non-seulement les physiologistes n'admettent pas que les sons de la voix puissent se produire ailleurs que dans le larynx; mais M. Müller déclare même positivement que les diverses parties supérieures du tuyau vocal, y compris la voûte du palais, ne sont pas nécessaires à la production des sons de poitrine *ni à celle du fausset* (3). Ce célèbre professeur devait, en effet, professer cette opinion,

(1) *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine.* Paris, Ballière, 1832, in-8° (pages 20 et suiv.).

(1) Loc. cit., p. XII-XV.

(2) Malgaigne, *Nouvelle Théorie de la voix humaine,* mémoire couronné par la Société d'émulation médicale. Paris, Béchet jeune, 1831, in-8°.

(3) *Manuel de Physiologie,* tom. II, page 177.

puisque les expériences de Liscovius, celles de Lehfeld et les siennes propres, l'ont conduit à placer dans les vibrations des cordes vocales le siége de la voix de fausset comme de la voix de poitrine. C'est ici le lieu de parler du système de Lehfeld, dont la publication a suivi de près celle des systèmes de Bennati et de Malgaigne.

Suivant M. Lehfeld, savant médecin allemand, la différence essentielle des deux registres consiste en ce que les bords des cordes vocales vibrent seuls dans les sons du fausset, tandis que dans ceux de poitrine, les cordes entières exécutent des vibrations rapides et à grandes excursions (1). Les nouvelles observations de M. Müller ont paru confirmer ce fait et démontrer que les cordes vocales se divisent dans le sens de leur longueur, de telle sorte qu'elles produisent des vibrations d'une seule de leurs parties, c'est-à-dire de celle qui en forme le bord. Tantôt c'est le bord seul qui vibre, et alors le reste de la membrane n'est que distendu par le courant d'air; tantôt la membrane entière entre en vibration. « Dans les sons de fausset, dit M. Müller, » où le bord mince des cordes vocales vibre, on parvient presque tou- » jours à distinguer très-bien encore la fente de la glotte, à cause du peu » d'étendue des excursions; dans les sons de poitrine, les excursions » sont si grandes que les deux cordes semblent se confondre en- » semble. »

Deux systèmes ne pouvaient plus être opposés, comme on le voit, que celui de Malgaigne et de Bennati, et celui de MM. Lehfeld et Müller. En voici un troisième dans lequel les principes des deux premiers sont également écartés : celui-ci appartient à M. Diday et Pétrequin. Dans un travail spécial sur la nature et le mécanisme de la voix de fausset, ces anatomistes repoussent la théorie de M. Lehfeld et Müller par les considérations suivantes. Ils se demandent en vertu de quelle modification organique les cordes vocales ne conserveraient plus qu'à la surface leur aptitude vibratoire; et il font observer que le fausset se distingue encore plus de la voix de poitrine par la qualité des sons que par leur ténuité. L'air qui traverse un orifice, disent-ils, ne devient sonore que de deux manières, c'est-à-dire en faisant vibrer son contour ou en vibrant lui-même. Dans le premier cas, l'effet produit est celui d'une anche, et le son est d'une nature incisive : c'est celui de la voix de poitrine; dans le second, l'air vibre en se brisant sur un biseau (celui des lèvres de la glotte), et le son devient flûté; ce dernier son est celui de la voix de fausset. Mais le changement de système phonateur pour la production de ces deux genres de voix exige un effort, et c'est cet effort qui rend toujours très-sensible le passage de l'une à l'autre, ce qui est un des écueils de l'art du chant. (2)

M. le docteur Segundo, de la faculté de Paris, qui a cultivé l'art du chant par des études spéciales, a présenté une réfutation du système de MM. Diday et Pétrequin (3), qui porte plutôt sur des applications particulières que sur le principe en lui-même. Dans les questions de ce genre, où l'on ne peut guère opposer à des conjectures que des conjectures, on est fort dans la critique d'un système et faible dans la conception d'un autre. Si MM. Diday et Pétrequin n'ont pas résolu d'une manière évidente la question si difficile, si mystérieuse, du changement de caractère des sons dans le passage d'un registre à un autre, ils ont aussi présenté de sérieuses objections contre les vibrations partielles des cordes vocales de MM. Lehfeld et Müller, que M. le docteur Segundo adopte sans hésiter.

Trois systèmes sont donc en présence pour l'explication de la nature des deux voix de poitrine et de fausset; le premier place en dehors du larynx la formation de cette dernière, ce qui semble expliquer naturellement comment les mêmes sons peuvent être produits par la même voix en sons de poitrine et en sons de fausset. Les deux autres conservent au larynx la formation des deux genres de voix; mais, suivant l'un, le mécanisme reste le même pour la production de ces deux voix, et l'une ne se distingue de l'autre que par l'énergie des vibrations du principe phonateur; tandis que l'autre fait de la voix de poitrine un instrument à anches et de l'autre une flûte.

Je dirai mon sentiment sur ces trois systèmes dans un prochain article, et j'examinerai par le mécanisme de l'organe dans le chant, ce qui donne plus de réalité à l'un qu'à l'autre.

FÉTIS père.

(La suite à l'un des prochains numéros.)

(1) *Dissertatio de vocis formatione.* Berlin, 1835, in-4°.

(2) *Gazette médicale*, 1844, t. XII, pages 115 et suivantes.

(3) *Hygiène du Chanteur*, etc. Paris, Labé, 1846, 1 vol. in-12.

LETTRES SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

PREMIÈRE LETTRE. (1)

Malte, 2 février 1849.

Tu veux donc à toute force, mon cher et ancien ami, que je remplace auprès de toi notre camarade Alessandro Gagliardi, qui, me disiu, t'écrivait en 1846 et 1847, et qui aujourd'hui, dans le peu de lignes qu'il t'adresse quelquefois, ne te dit pas un mot de musique.

Là où je suis, on ne songe guère, du moins pour le moment, à se démonarchiser, comme on l'a fait en France et ailleurs, mais depuis que les Anglais ont occupé le pays et surtout depuis que les traités signés par des rois ont politiquement légitimé le vol perpétré par eux au préjudice de l'ordre de Malte, on semble ici s'être appliqué à tout dépoétiser. Déjà par lui-même le pays n'était guère poétique : un rocher aplati ne saurait fournir des inspirations au-dessus de son niveau; toute description s'arrêtait quand on avait parlé des orangers du pays, fort peu ressemblants à ceux des Tuileries, des figuiers ordinaires que l'on plante dans les lieux bas, et des figuiers d'Inde qu'il faut se garder de planter, si l'on ne veut en voir son jardin encombré, et qu'il faut encore plus se garder de toucher sans les précautions requises, armés qu'ils sont de pointes tellement acérées et subtiles qu'elles pénètrent dans la chair sans que vous vous en aperceviez; elles s'y implantent et s'y fixent à ce point qu'il est fort difficile de les en retirer; il faut cependant le faire à tout prix, car telle est la fécondité de cette plante que, faute de le faire, la pointe prendrait racine, et en peu de temps vous auriez le corps couvert de figuiers d'Inde chargés de fruits : ce serait lourd à porter. Les érudits traiteront la question de savoir si ce n'est pas une aventure de ce genre qui a donné lieu à tous ces personnages changés en arbres dans l'ancienne mythologie. Ceux qui ne sont pas si savants auront la bonté de se rappeler cette pommade qu'il ne faut employer qu'avec des gants, si l'on ne veut que des cheveux vous poussent dans le creux de la main. Au reste, si l'aspect territorial était peu fait pour exciter l'imagination des poëtes, les souverains de l'île étaient incontestablement plus dignes de les inspirer que ceux d'aucun autre pays. N'était-ce pas un corps bien remarquable, même dans son état dégénéré, que cette réunion de cadets de nobles familles, pris indistinctement dans tous les pays catholiques, et ayant surtout pour mission de mettre obstacle à l'invasion des Turks que l'on redoutait beaucoup alors, et que l'on craint fort peu aujourd'hui, car eux aussi ont été dépoétisés ? Il faut pourtant le dire : dans les derniers temps de leur autorité, les chevaliers de Malte ne s'occupaient guère de purger la Méditerranée des corsaires africains qui infestaient toute cette mer; ils se bornaient à faire bonne garde pour empêcher qu'on ne vînt un beau matin s'emparer de leur île, et c'est dans cette vue que Jean de la Valette, qui donna son nom à la capitale actuelle, appela le célèbre Vauban pour y construire d'imprenables fortifications, que les ingénieurs anglais ont encore développées, perfectionnées et parfaitement armées, de telle sorte qu'il serait bien difficile aujourd'hui, aux pauvres dépossédés, de reconquérir leur propriété. Tout le monde ne sait pas que l'ordre de Malte subsiste encore en Italie, mais ceux qui sont au courant des choses croient les chevaliers actuels fort peu disposés à entreprendre

(1) Des circonstances indépendantes de notre volonté ont retardé jusqu'à ce jour insertion de cette lettre qui, du reste, n'a rien perdu de son intérêt.

des expéditions guerrières, et assurément ce ne sont pas eux que redoutent les Anglais.

Sans quitter les chevaliers, je puis passer à l'objet dont tu veux que je t'entretienne. Ces bons chevaliers étaient, comme tu le sais, célibataires; mais le célibat n'est pas la virginité, et l'on montre partout ici les maisons jadis occupées par des essaims de jeunes beautés indigènes ou exotiques, également destinées à un célibat perpétuel sans avoir prononcé de vœux religieux, et qui oubliaient dans la société des chevaliers le désagrément, grave en tout autre cas, de mourir vieilles filles. Ces chevaliers étaient d'ailleurs bons vivants, et faisaient de leur mieux pour ne pas laisser se perdre la réputation proverbiale des Templiers, dont une partie des biens leur avait été adjugée. Mais, hélas! ils ne burent jamais que comme.... des chevaliers de Malte : l'espèce humaine est évidemment en état de dégénérescence.

Je t'ai assez fait entendre que nos chevaliers étaient amis du plaisir et de la gaieté; car, tu ne l'ignores pas,

Les femmes et le vin
Nous font aimer, chérir la vie,

dit une de nos vieilles et bonnes chansons. Or, quand on est ami du plaisir, il est fort difficile de ne pas aimer le théâtre, et les chevaliers ne tardèrent pas à s'en apercevoir. Mais, grand embarras! leurs docteurs en théologie (car ils en nourrissaient tout exprès dans leur île) avaient déclaré *infâme* la profession de comédien, et ces chevaliers, si décidés à table et ailleurs, n'osaient souffler mot sur cette déclaration, qui pourtant les contrariait fort. Quoique respectant la sentence des théologiens et le droit canon, si voulaient-ils à tout prix avoir des représentations dramatiques. Après délibération moins longue et plus mûre que celle de nos représentants, ils ne trouvèrent rien de mieux, pour tout concilier, que de jouer la comédie eux-mêmes; de cette sorte, les théologiens du lieu n'avaient rien à dire; on doit le respect aux souverains, même lorsqu'ils jouent la comédie, ce qui, du reste, leur arrive assez souvent.

Les chevaliers se mirent aussitôt à l'œuvre, mais une nouvelle difficulté se présenta : « Et des femmes? » fit un jeune chevalier; « est-il de comédie sans elles? — C'est vrai », dirent unanimement tous les autres; et unanimement aussi tous songèrent sur-le-champ à ces jolies habitantes des maisons dont je parlais tout à l'heure, et que, pour l'occasion, l'on eût bien volontiers armées chevalières; mais on trouva que ce parti entraînerait trop d'inconvénients, et qu'il fallait recourir à d'autres moyens. On ne sut en rencontrer de meilleur que d'habiller en femmes les jeunes chevaliers, et l'on en fit immédiatement l'épreuve sur celui qui le premier avait soulevé la question. Il déposa pour le moment la cape et l'épée, d'autres en firent autant, et l'on fut bientôt en mesure de monter des pièces de tout genre. C'étaient des chevaliers français qui avaient mis la chose en train, ceux des autres nations ne tardèrent pas à les imiter, et il y eut des représentations dans plusieurs langues.

Tout allait donc pour le mieux, chacun remplissant sa partie avec zèle, et l'habitude de représenter les uns avec les autres contribuant chaque jour à la perfection de l'ensemble. Quand on possède un talent quelconque, il est rare qu'on s'en tienne à le posséder pour soi seul; on est bien aise d'en faire montre, et l'on ne se trouve jamais un auditoire assez nombreux. Or, nos chevaliers-acteurs n'avaient pour spectateurs que leurs confrères et quelques rares amis; car, ne l'oublions pas, ils étaient *souverains* du pays, et chacun ne saurait être l'ami du *souverain*. Et puis ce qui contrariait le plus ces bons chevaliers, c'est que leur règle interdisait à toute femme l'entrée des habitations où ils vivaient en commun et chopinaient théologalement. Figure-toi ce qu'il leur en coûtait de n'avoir pas, sur leur talent dramatique, l'avis impartial, ou même partial, de ces jeunes femmes qui leur voulaient tant de bien! Cependant on ne pouvait violer la règle, qui était absolue à cet égard, les femmes ne pouvant, dans les maisons habitées par les chevaliers, non plus que dans les couvents d'hommes, franchir la première salle du rez-de-chaussée, et mettre, sous peine de péché mortel, le pied au delà de la porte sur laquelle est écrit : *Chiusura per le donne*. Comment faire? On alla par le droit chemin.

Le grand-maître d'alors était un homme déjà vieux, et que l'on avait le mauvais goût de trouver un peu sévère : il entendait régulièrement la messe le dimanche, faisait maigre le vendredi et assistait aux prédications du carême; bon diable au demeurant, et tenant tête, à table, aux chevaliers les plus fermes sur leurs arçons. Ce fut à table aussi qu'un beau jour fut traitée à fond la question des spectateurs et spectatrices pour les représentations données par les membres de l'ordre. Le grand-maître avait peu parlé dans toute cette discussion; mais, après le dire de chaque orateur, un frère servant, placé derrière lui et chargé de la direction d'une dame-jeanne posée sur une colonnette, avait ponctuellement rempli son verre d'un excellent vin de Syracuse qu'alors on n'avait pas encore appris à falsifier et à frelater; ponctuellement aussi le grand-maître avait vidé d'un trait ce verre digne du temps des héros. Cependant les avis s'entrecroisaient, on s'échauffait, on s'interrompait d'un bout de la table à l'autre; c'était comme dans les assemblées politiques de nos jours. Tout à coup le grand-maître fait un geste pour annoncer qu'il veut parler; silence général... Mais il s'aperçoit que son verre est vide, et, se tournant à demi, il lance au frère servant un regard qui, certes, l'eût fait rentrer en terre si ses yeux eussent rencontré de face ceux du redoutable chef des chevaliers; par bonheur pour lui, une faible partie de l'angle facial lui apparut, et il se rangea promptement à son devoir. Le grand-maître ingurgita de nouveau la liqueur généreuse, et, semblant faire sur lui-même un léger effort, *Je vous bâtirai un théâtre*, dit-il. Exprimer les cris de joie, les acclamations, les vivat qui se manifèstèrent à ces mots, est au-dessus de toute force humaine. Les convives, pour témoigner leur reconnaissance, et le grand-maître pour s'y montrer sensible, tablèrent et burent jusqu'au lendemain; tout le monde, par tradition, s'en souvient encore dans le pays.

On en appelait de Philippe ivre à Philippe à jeun; mais, comme le grand-maître n'était point ivre, les théologiens n'essayèrent d'en appeler en aucune manière. Toutefois, en homme prudent, qui, tout en maintenant sa volonté, tâche de satisfaire les différentes opinions, il ne voulut pas choquer de front celle qui était contraire au théâtre, et construisit un édifice sur le modèle des anciens théâtres de Florence, qui, par ordre des supérieurs ecclésiastiques, ne devaient pas se distinguer d'une maison particulière, et dont l'entrée surtout ne devait rien avoir de monumental. Mais il est aisé de voir que le diable n'y perd jamais sa part : le public eut la malice de nommer *rue du Théâtre* celle où était construite la salle de spectacle des chevaliers, et ce nom lui est resté depuis.

Au reste, cette salle n'étant destinée, comme l'on dit, qu'aux amis et connaissances, était fort petite; depuis qu'elle est devenue salle publique, et que les Anglais, spoliateurs des chevaliers, en ont fait un théâtre *royal*, il a fallu lui faire des agrandissements successifs qui la rendissent abordable à un public payant. Tout récemment encore, on y a pratiqué des loges d'avant-scène, ce qui lui a donné plus de grâce et d'apparence. On n'a pu toutefois reculer les gros murs, et il en est résulté que les avantages des loges sont tous pour un côté de la salle; l'autre côté a si peu de profondeur, que, si l'on veut entrer trois dans une loge, il faut que la personne à qui est destinée la place du milieu, ait le soin préalable de laisser ses jambes à la maison, à moins qu'elle ne consente à prendre la position que gardent, à Malte, certains Anglais durant les représentations : assis sur leur siége, et les jambes devant eux, leurs genoux dépassent de près d'un pied la devanture de la loge, et leur tête apparaît au milieu, lorsqu'ils veulent regarder dans le parterre. Cette position a, du reste, l'avantage de leur éviter d'avoir à s'appuyer sur les coudes.

(*La suite au prochain numéro.*) Adrien DE LA FAGE.

NÉCROLOGIE.

FRÉDÉRIC KALKBRENNER.

Plusieurs biographies de ce célèbre artiste ont été publiées de son vivant, et à certains détails intimes qu'on y rencontre, à certaines appréciations de sa personnalité tout entière, on serait tenté de les prendre pour des mémoires écrits sous sa dictée, ou du moins sous son inspiration. Ce n'est pas une raison de les dédaigner. Pour notre part, nous aimons beaucoup les autobiographies ; nous croyons qu'on y trouve toujours quelque chose de curieux, d'amusant, d'instructif ; car il y a toujours un intérêt à savoir ce que l'artiste pensait de lui-même, ce qu'il se proposait de faire et ce qu'il se flattait d'avoir fait. Reste ensuite une simple opération arithmétique, ayant pour but de déterminer si la valeur réelle est ou n'est pas en rapport avec l'estimation.

Comme un grand nombre d'artistes qui excellèrent dans la musique, Frédéric Kalkbrenner naquit au sein de la musique même, en 1788, à Berlin. Il était fils et petit-fils de musiciens. Son grand-père avait porté le titre honorifique de musicien de ville à Cassel. Son père, Christian Kalkbrenner, fut d'abord maître de chapelle de la reine de Prusse, puis directeur du théâtre français que le frère du grand Frédéric, le prince Henri de Prusse, avait fondé à Rheinsberg, du temps de l'émigration française. Mais les soins du théâtre ne l'absorbaient pas entièrement, et il s'en délassait par des travaux agricoles, dans la terre de Mublendor, dont il était propriétaire. Ce fut lui, dit-on, qui fit venir le premier des béliers mérinos pour améliorer les races d'Allemagne, et qui trouva le moyen d'extraire de l'eau-de-vie de la pomme de terre.

Christian Kalkbrenner avait composé plusieurs opéras, un *Démocrite* et une *Lanassa*. Il était aussi l'auteur d'une *Théorie de la musique*. Vers 1799, il quitta la petite cour de Rheinsberg, et après avoir visité quelques villes d'Allemagne et d'Italie, il se rendit à Paris, où il fut nommé chef des chœurs et maître de chant à l'Opéra. C'est là qu'il composa ou arrangea plusieurs partitions, *Olympie*, *Saül*, la *Prise de Jéricho*, *Œnone*, une scène intitulée *Pygmalion*, une autre scène, les *Chants d'Ossian*, qui furent exécutées l'une et l'autre à la Société philotechnique, et le *Chant triomphal* pour la pompe funèbre du général Hoche. Tous ces ouvrages se succédèrent dans l'espace de six ans. Ce n'était donc pas l'activité qui manquait à cet artiste. A Venise, il avait même conçu l'idée d'écrire un voyage pittoresque de l'Italie, et nous lisons dans une biographie de son fils qu'à cet effet il s'était muni d'une vaste tente, que l'on fixait sur le haut de la voiture, et sous laquelle il s'établissait pour recueillir ses observations. Ces particularités ne sont pas insignifiantes, et l'on verra comment l'éducation qu'un tel père devait donner à son fils explique le trait distinctif du caractère de ce dernier.

Le jeune Frédéric Kalkbrenner ne pouvait échapper à sa destinée : il fut un petit prodige, comme plus tard son fils Arthur, élevé dans un système héréditaire et traditionnel. A cinq ans, il jouait des concertos d'Haydn et dirigeait des orchestres ; à huit ans, il parlait l'allemand, le latin, le français et l'italien. En traversant l'Allemagne, il vit Haydn, Beethoven. Celui-ci dit, après l'avoir entendu : « Ce petit drôle » a une exécution diabolique ; il deviendra un pianiste comme on n'en » a pas encore vu. » Prédiction qui témoignait certainement encore plus de bienveillance que de prescience. A Paris, il entra au Conservatoire : il y eut pour maîtres MM. Nicodami et Adam. L'an X de la République, à l'âge de treize ans, il remporta les deux grands prix de piano et de composition. Il fut couronné, dans la grande salle de l'Opéra, par le ministre Chaptal, en présence du premier consul. Il y avait dans ce triomphe éclatant de quoi tourner des têtes plus solides que la sienne. Le vertige le gagna donc ; il se lança dans le tourbillon des plaisirs et des fêtes ; il négligea le piano pour l'escrime, pour la danse. Mais son père était là pour le rappeler à sa première et sérieuse vocation.

Une nuit qu'il rentrait du bal, Frédéric Kalkbrenner trouva son père qui veillait en l'attendant, et qui lui signifia que dans quelques heures il partirait pour Vienne, où il irait travailler sous la direction de l'illustre Haydn. Le fils obéit sans réplique ; il se rendit à Vienne, et y resta deux ans et demi. Haydn l'avait conduit lui-même chez Albrechtsberger pour étudier le contre-point avec ce maître des maîtres, et tous les dimanches, il allait montrer à Haydn son travail de la semaine. Il était également bien reçu par Beethoven ; il entendait Hummel ; il étudiait la musique dix heures par jour, et en donnait quatre ou cinq à la médecine et aux mathématiques : c'est encore une de ses biographies qui nous l'apprend.

Rappelé par son père, qui croyait, n'importe sur quels rapports, que son fils perdait son temps, il n'eut qu'à se mettre au piano pour lui prouver le contraire. Christian Kalkbrenner lui dit seulement : « *C'est bien !* » et ne tarda pas à mourir par suite de longues souffrances et des chagrins que lui avait causés la mise en scène d'*Œnone*, son dernier opéra.

De 1806 à 1815, Frédéric Kalkbrenner vécut en propriétaire et en cultivateur plutôt qu'en artiste. Il avait acheté la terre de Praslin, dans le Loiret ; il y entreprit des défrichements, des desséchements, des plantations, qui en doublèrent la valeur. Mais, pendant ce temps, sa fortune, placée chez un ami, s'en allait où vont tant de fortunes : il lui fallut songer à en refaire une autre. Il alla s'établir à Londres, où, dès son apparition, il réussit comme on ne réussit pas ailleurs. Cramer, qui régnait souverainement dans cette ville, s'en éloigna presque aussitôt pour se retirer à Manheim. Le seul Ries pouvait lui faire concurrence ; mais l'aristocratie avait adopté Kalkbrenner, et sa vogue était assurée. Il en jouit pendant dix ans, et sut l'exploiter avec autant de bon goût et de talent que de persévérance. Pendant dix ans, il donna des leçons depuis huit heures du matin jusqu'à dix heures du soir. Afin de ne pas perdre de temps, il avait dans sa voiture tout ce qu'il fallait pour prendre ses repas. On lui payait une guinée (25 fr.) pour quarante minutes : la première leçon était payée trois guinées, conformément à un vieil usage. Il avait conclu avec de grands pensionnats des arrangements très-productifs ; il jouait dans les soirées et les concerts. Pour se délasser de cette vie si laborieuse, il revenait chaque année passer cinq ou six mois à sa terre de Praslin ; il y écrivait ses compositions, qui n'étaient pas moins bien payées que ses leçons, et paraissaient le même jour à Londres, à Paris et à Leipsick.

Dès que Frédéric Kalkbrenner eut reconquis sa fortune, il brisa sa chaîne dorée et revint à Paris ; il y épousa mademoiselle d'Estaing, fille d'une Grecque et d'un général français qui avait fait la campagne d'Egypte et qui fut tué en duel par le général Régnier. De ce mariage naquit un fils, Arthur Kalkbrenner, aujourd'hui l'unique héritier d'un nom, d'un talent et d'une fortune dont nous venons de retracer l'histoire.

Comme l'agriculture, comme la médecine, comme les mathématiques et bien d'autres sciences encore, l'industrie, le commerce tentèrent l'éminent artiste. Frédéric Kalkbrenner s'associa avec M. Camille Pleyel, son ami, pour l'exploitation d'une fabrique de pianos, aujourd'hui plus que jamais célèbre et prospère sous la direction exclusive du second. Kalkbrenner n'en continuait pas moins à donner des leçons, à ouvrir des cours. Au nombre des élèves qu'il a formés, se distinguent Mme Pleyel, Mlles Honorine Lambert, de Dietz, Mattmann ; Mmes Polmartin, Baudiot, de Manara, Pfeiffer, enfin MM. Osbonre et Stamaty.

Si, comme exécutant, Kalkbrenner n'a pas justifié pleinement la prédiction de Beethoven, s'il n'a pas été ce pianiste prodigieux et sans rival que le grand homme présageait dans l'enfant, du moins on ne saurait lui contester l'honneur d'avoir occupé une place brillante dans la pléiade des artistes qui de nos jours ont fait la gloire du piano et à qui le piano l'a bien rendu. Son style était plus gracieux qu'énergique, plus élégant que large ; mais aussi dans les qualités qui lui étaient propres, la grâce et l'élégance, il allait aussi loin qu'on peut

aller. Nous lisons dans la biographie déjà citée : « Ses procédés d'exé-
» cution consistent fondamentalement dans l'action libre et indé-
» pendante des doigts et dans la négation de tout effet emprunté aux
» bras Ce système lui a donné, comme résultat, la rare égalité de
» toucher et le beau son qu'il tire du piano. Sa manière est beaucoup
» plus grandiose et plus suave que celle de Vienne, où toutes les fa-
» çons d'attaquer le clavier sont admises.» Retranchons le *grandiose*, et la justesse de l'appréciation y gagnera.

Comme compositeur, Kalkbrenner a beaucoup travaillé, beaucoup produit; plusieurs de ses morceaux ont joui de la vogue dans les concerts et les salons, surtout en Angleterre; mais il n'a pas égalé les artistes qui l'avaient précédé et qui lui ont succédé dans ce pays, les Clémenti, les Cramer et les Moschelès. Sous ce rapport, il n'atteignit pas le but de son ambition, qui était très vaste, si l'on en juge par ce mot dit confidentiellement à quelqu'un, pendant son séjour en Angleterre : « *Dans quelques années je serai le Voltaire de la musique.* »

Et ce n'était pas seulement à l'universalité musicale que Kalkbrenner aspirait de très-bonne foi, c'était à celle de toutes les connaissances théoriques et pratiques dont se compose l'encyclopédie humaine. Quiconque n'eût considéré en lui que le musicien, l'aurait profondément surpris et chagriné. Du reste, une supériorité réelle dans un genre spécial s'allie très bien avec des prétentions à plusieurs supériorités moins bien établies; les exemples s'en reproduisent à chaque instant.

Nous terminerons en transcrivant un dernier passage de la biographie à laquelle nous avons fait plusieurs emprunts : « Quand M. Kalk-
» brenner ne serait pas un artiste de premier ordre, ce serait encore
» un homme éminent par la variété de ses connaissances et la tour-
» nure de son esprit. Il n'est pas, lui, comme le sont tant d'artistes,
» un instrument à une seule note plus ou moins sonore; c'est un
» homme d'intelligence, de savoir et de goût, qui a beaucoup vu,
» beaucoup étudié, beaucoup pensé, et dans la conversation duquel
» on peut véritablement échanger des idées de divers ordres. Les
» qualités de son esprit et de son cœur ont laissé leur empreinte sur
» sa personne physique. Au premier abord on se sent prévenu en sa
» faveur et disposé à la confiance. Sa physionomie ouverte reflète
» une pensée calme, une âme bienveillante et noble. Il y a du grand
» seigneur dans ses manières, ses goûts, son genre de vie : toute son
» habitude extérieure porte le cachet de simplicité, de bonhomie
» digne, d'élégance et de distinction, qui caractérise la meilleure, la
» seule véritable aristocratie, celle de l'esprit et du cœur. »

En lisant ces lignes qui devaient lui plaire, Kalkbrenner n'avait pas comme tant d'autres, le droit d'accuser son siècle et de se plaindre qu'on attendît, pour lui rendre justice, qu'il eût disparu d'ici bas.

PAUL SMITH.

REVUE CRITIQUE.

CHANTS D'AUTREFOIS.

MUSIQUE DE M. VICTOR MASSÉ.

Le talent et le vrai mérite ne suffisent pas toujours pour fixer immédiatement l'attention publique sur les débuts d'un jeune artiste. Se singulariser est souvent pour lui un moyen plus sûr, plus rapide de se faire démêler au milieu de la foule. Dans une certaine mesure, l'étrangeté et la bizarrerie ont le privilége de captiver favorablement l'opinion. C'est cette considération sans doute qui a donné à M. Victor Massé, grand prix de composition, couronné à l'Institut il y a peu d'années, l'idée de signaler ses premières inspirations vocales par le choix d'un texte tout à fait excentrique. Les paroles de ses *Chants d'autrefois* sont empruntées à la vieille langue gauloise des poëtes de la Renaissance. Il a paru piquant à une muse moderne d'évoquer en plein dix-neuvième siècle les muses surannées et fort délaissées de Ronsard, de Desportes, de Belleau, de Dubellay, de Bertaut, et d'ajuster un nouveau vêtement mélodique à des strophes célèbres en leur temps.

De bonne foi, nous croyons que M. Victor Massé a eu là une pensée plus étrange qu'heureuse; il a dépassé le but. Nos chanteurs, si clairement qu'ils prononcent, ont assez de peine déjà à rendre avec netteté la langue contemporaine, sans aller compliquer encore la difficulté par l'adjonction d'un dialecte surchargé de mots hors d'usage, d'inversions, de latinismes et très-peu familiers à l'immense majorité des auditeurs. Fort curieuses assurément dans les annales archéologiques de la poésie française, ces petites pièces, dépourvues d'un intérêt positif, n'ont pour la plupart qu'une valeur historiquement relative. Les strophes d'ailleurs, presque toutes beaucoup trop courtes, ou de mètres trop inégaux, ne sont point favorables au génie de la période mélodique actuelle. Peut-être y avait-il moyen d'en tirer quelque parti, en les enchaînant d'après le système développé et diversifié du *Lied* allemand, tel que l'ont pratiqué Schubert, Proch et cent autres. Mais en conservant, dans sept de ces pièces sur dix, la même musique pour les couplets successifs, M. Victor Massé a rencontré nécessairement l'écueil de la monotonie. Ce dont il eût dû aussi se garder sévèrement, c'est l'emploi abusif des licences prosodiques; par exemple, dans la désagréable accentuation rhythmique des syllabes muettes en de nombreux passages, notamment au numéro premier. On ne chante pas des paroles pour altérer la scansion naturelle des mots et troubler par là l'intelligence du sens.

Jusqu'ici l'auteur des *Chants d'autrefois* ne semble pas avoir à se louer des rigueurs de notre critique. Qu'il se rassure pourtant : ce n'est pas sur la partie musicale proprement dite que porte notre blâme: loin de là. Nous nous hâtons de rendre pleinement hommage au talent musical très-réel que révèlent la plupart de ces cantilènes. Il est vrai qu'entraîné parfois par le caractère de bergerie mignarde, d'afféterie maniérée, qui domine si souvent dans cette poésie vouée volontiers au culte printanier du *Renouveau*, le compositeur a recherché certain coloris pastoral de convention, sentant un peu son Watteau. Quoi qu'il en soit, les idées ont de l'élégance, de la fraîcheur, de la finesse. On distinguera particulièrement *Mignonne, Avril, l'Aubespin*, et pardessus tout *la Fontaine*, le meilleur morceau du recueil, bien imaginé, bien conduit, bien écrit, fait pour un légitime succès. La *Chanson du Vanneur* est pourvue d'une agréable ritournelle, mêlée d'un tremolo imitatif; mais, encore que jolie, la mélodie vocale est un peu trop chargée de fredons.

Il y a beaucoup de grâce et de simplicité dans la ballade de *Robin-Gray*, tirée du doucereux Florian. On y retrouve un certain tour naïf particulier aux ballades anglaises. La fin du chœur sur ces vers de Malherbe :

Et rose elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.

se fait remarquer par l'onction touchante de la mélodie, moins expressive dans le reste du morceau.

En résumé, les *Chants d'autrefois* de M. V. Massé constituent, sous le rapport musical, une publication très-intéressante à laquelle le crayon riche et capricieux de MM. Célestin Nanteuil et Mouilleron prête un nouveau prix. Si, par la fâcheuse influence des paroles, l'ouvrage devait passer inaperçu, la conscience du musicien serait du moins à l'abri. Plus grande aussi serait la garantie de son talent, s'il parvenait, comme nous le souhaitons, à triompher de cet obstacle.

Maurice BOURGES.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, la 22e et avant-dernière représentation du *Prophète*. M. Roger et Mme Pauline Viardot prenant immédiatement leur congé, cet opéra ne sera pas rejoué avant l'hiver.

*** Les deux représentations du *Prophète*, données lundi et vendredi, ont été magnifiques. Le public s'y était porté en foule, la recette avait regagné le chiffre des premiers jours et les artistes se sont surpassés dans l'exécution. Les deux soirées qui se préparent pour cette semaine ne seront pas moins splendides. La salle ne pourra contenir tous ceux qui voudront voir ou revoir le chef-d'œuvre, avant qu'il disparaisse de la scène pour trois ou quatre mois.

*** *La Saint-Sylvestre*, opéra-comique en trois actes, dont la musique est de M. Bazin, devait être donnée hier samedi, mais une indisposition de Mlle Lemercier en retarde de quelques jours la première représentation.

*** Mlle Aline Duval, jeune artiste qui, après ses débuts à l'Opéra Comique, était partie pour le Brésil, a reparu sur le théâtre où elle avait fait ses premiers pas. On a retrouvé avec plaisir l'actrice et la cantatrice intelligente et spirituelle. Pour sa rentrée, elle avait choisi *le Domino noir*.

*** L'avis de la commission des théâtres sur la demande de secours formée par les divers théâtres de Paris a dû être remise cette semaine à M. Dufaure, ministre de l'intérieur.

*** Mlle Issaurat vient d'obtenir un éclatant succès dans les *Diamants de la couronne* qu'elle a joués cinq fois de suite au Princess'Théâtre à Londres.

*** M. Rodriguez Cépéda, compositeur et pianiste espagnol, a donné jeudi dernier, dans la salle Sainte-Cécile, une matinée musicale, avec le concours de MM. Flavio, Euzet et Mme Bosio. Le bénéficiaire jouit à l'étranger d'une réputation qu'il confirmera chez nous.

*** M. Massart, le professeur du Conservatoire, a épousé hier samedi Mlle Aglaé Masson, la jeune pianiste.

*** C'est par erreur qu'un supplément contenant divers fragments des œuvres de Gluck a été joint au dernier numéro de ce journal. Ce supplément, qui se rattache au prochain article de l'*Opéra en Europe*, par M. Léon Kreutzer, ne devait être publié que dans huit jours.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 26 juin. — *Les Huguenots* jouissent toujours de leur vogue immense à Covent Garden; c'est le seul grand succès de la saison, en attendant *le Prophète*, dont les répétitions marchent rapidement vers leur terme sous l'intelligente direction de M. Costa, le chef d'orchestre par excellence. — Benedict a donné son concert annuel, concert monstre par l'étendue du programme et l'affluence des auditeurs. Vivier y jouait et il a produit l'effet qu'il produit toujours, sans que jamais on se lasse de s'émerveiller. Dans le même concert se faisait entendre une jeune cantatrice qui est de tous les beaux concerts de Londres cette année, Mlle Jetty de Treffz, de Vienne, cantatrice également charmante de talent, de voix et de figure, que le flot du succès portera sans doute d'ici à peu de temps sur les rives de la Seine. — On a exécuté aux *Anciens Concerts* l'*Athalie* de Mendelssohn, et à la Société philharmonique une ouverture inédite de *Ruy-Blas*, du même auteur; nous en parlerons dans notre prochain numéro.

*** *Barcelone*, 23 *juin*. — Théâtre du Lycée. — Les derniers ouvrages donnés à ce théâtre ont été *Saffo*, *Norma* et *Maria di Rohan*. Le premier a été exécuté par Mmes Gruitz et Mas-Porcell, le ténor Fédor et la basse Rodas, qui a complétement réussi dans le rôle d'Alcandro. — *Norma* a été chanté par Mmes Rossi-Caccia et Mas Porcell. Pollion et Orovese ont été parfaitement rendus par Rodas et Rogez, ténor espagnol d'avenir. *Maria di Rohan* a obtenu également un fort beau succès. — Théâtre de Santa-Cruz. — *L'Italiana in Algieri*, avec Mlles Sanchioli, Tamberlick et Rovere, a fait le plus vif plaisir: dans le rôle de Mustapha, débutait la basse Anconi, qui a laissé beaucoup à désirer. *Le Siége de Corinthe* a été chanté par la Rovelli, Tamberlick et Gomez, ténor, Bartolini (Maometto) et Lodi (Jero): l'exécution n'a pas été bonne en général, bien que plusieurs morceaux aient été vivement applaudis. — *Il Nuovo Mosè* et la *Gazza Ladra* ont été repris aussi à ce théâtre.

*** *Anvers*. — La troupe italienne a dû commencer ses représentations au Théâtre-Royal. Indépendamment des artistes qui ont assuré la vogue du théâtre des Galeries, à Bruxelles, la troupe vient de s'attacher M. Coraldisetti, baryton, artiste du premier mérite.

*** *Leipsig*. — Pour sa seconde représentation à notre théâtre, Mme Kœster avait choisi *Rose de Mai (le Val Andorre)*. L'opéra de M. Halévy avait été joué huit jours auparavant, et ce rôle avait été fort bien rendu par Mlle Wurst. Mme Kœster a su donner de nouvelles nuances à la charmante création du compositeur. La salle était pleine jusqu'aux combles. Le succès a été complet: de longs applaudissements accueillaient chaque morceau de chant. *Rose de Mai* restera décidément au répertoire

*** *Dresde*. — *Le Mariage secret*, de Cimarosa, a été donné pour la première fois en allemand le 11 de ce mois. C'est en 1792 qu'eut lieu la première représentation de cet opéra avec le texte italien; la dernière, en 1844.

*** *Stettin*. — Nous avons maintenant la certitude de voir s'achever notre nouvelle salle de spectacle. MM. Springer et Hein auront la direction de l'entreprise; mais il faut aussi que la paix se signe bientôt avec le Danemark. Pour le moment, il serait impossible de réunir une troupe supportable.

*** *Hambourg*. — *Theomela*, cantate religieuse de M. F. D. Roda, texte de Praetzel, a été exécutée à l'église Saint-Pierre. Les chœurs se composaient de 180 exécutants. *Theomela* n'est, après tout, qu'une œuvre estimable; la partie instrumentale est habilement traitée.

*** *Berlin*. — Mlle Zschiesche, fille du chanteur de ce nom, a débuté par le rôle de dona Anna dans *Don Juan*. Ce début a été des plus heureux. Mlle Tuczek a été encore fort bien dans le rôle de Zerline. — On a repris avec quelque succès *les Diamants de la couronne*, par M. Saloman; le texte est un peu embrouillé, les coupures qu'on lui a fait subir ne le rendent pas plus clair. — Un petit-fils du célèbre B. Romberg, M. Hildebrandt s'est fait entendre sur le violoncelle dans une matinée particulière.

*** *Stockholm*. — *La Reine Christine*, tel est le titre d'un opéra italien qui vient d'être représenté avec un grand succès au Théâtre-Royal. L'auteur des paroles s'appelle Casanova. La musique est de M. Faroni. Les deux auteurs font partie de la troupe italienne.

— Aujourd'hui dimanche 1er juillet, le Ranelagh donnera une grande fête dédiée au Commerce et à l'Industrie Nationale.

— Le Diorama, comme l'exposition de l'industrie, a aussi ses prodiges d'art et ses merveilles à offrir aux amateurs étrangers. Personne n'a oublié l'immense succès de sa délicieuse *Vue de Chine*, qui, dans une féérique apparition, nous fait assister à la fête si originale des Lanternes sur le canal de Honan à Canton. A côté de ce magnifique tableau viendront alternativement se placer chaque semaine ceux de la basilique de *Saint-Paul* (hors les murs de *Rome*), et de *Saint-Marc* à *Venise*, beaux et curieux ouvrages qui ont reçu un nouveau degré d'intérêt par suite des événements accomplis en Italie, sur les lieux mêmes qu'ils représentent avec tant de vérité et d'illusion.

— Les eaux des Pyrénées vont hériter de la vogue dont jouissaient naguère les eaux d'Allemagne. On écrit de Bagnères de Bigorre que la saison s'annonce de la manière la plus brillante; des étrangers de toutes les nations y sont déjà réunis, et les plus belles maisons de la ville sont retenues par des familles parisiennes, bordelaises et toulousaines. L'ouverture du Casino, dont les salles ont été complétement restaurées, est annoncée pour les premiers jours de juillet. Des artistes célèbres sont attendus; l'orchestre sera dirigé par M. Mangeant, lauréat du Conservatoire, sous-chef du Théâtre Historique. Des bals, des concerts auront lieu trois ou quatre fois par semaine; Bagnères, enfin, paraît devoir être un lieu de délices pendant cette saison, et les personnes qui fuient le choléra et la politique y trouveront un refuge assuré, non-seulement contre le fléau, mais aussi contre l'ennui.

JARDIN D'HIVER — Dimanche prochain, 1er juillet, inauguration des *Grandes Fêtes du soir* dans le magnifique hémicycle du Jardin d'Hiver. Concert vocal et instrumental, nombreux orchestre, illuminations splendides, feux de bengale, cascades, jets d'eau, et le concours de nos premières sommités musicales, voilà plus qu'il n'en faut pour attirer l'élite de la société parisienne et la foule des amateurs. Toutes les dispositions sont prises pour que la salle soit parfaitement aérée. Le concert commencera à sept heures et demie. Prix d'entrée: DEUX FRANCS; billets de famille: CINQ FRANCS pour quatre personnes.

Le gérant: ERNEST DESCHAMPS.

Publié par BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

FLEURS DE MAI

ALBUM DE DEMOISELLES.

SIX MÉLODIES NOUVELLES

Par G. DUPREZ,

Poésies de M. Ed. DUPREZ.

Édition illustrée, ornée du portrait de G. DUPREZ.

CONTENANT :

Les filles du village, pastorale.
Jeanne la rieuse, chansonnette.
La vie d'une fleur, pastorale.
Le lutin des bois, légende.
La grand-mère, chansonnette.
Le club des demoiselles, chansonnette.

Réunies : 6 fr. net. — Chaque mélodie séparée : 1 fr. net.

BRANDUS et Cie,
87, rue Richelieu,

TROUPENAS et Cie,
40, rue Vivienne,

ÉDITEURS.

EN VENTE:

LE PROPHÈTE

Opéra en cinq actes, paroles de **M. SCRIBE,** musique de

Giacomo Meyerbeer.

TABLE THÉMATIQUE des Morceaux, détachés, arrangés avec accompagnement de Piano

PAR M. ALBERT GARAUDÉ.

1er Acte.

N° 1. **CHOEUR PASTORAL.** « *La brise est muette* . » . . . 2 50 net.
2. **CAVATINE DE BERTHE,** chantée par Mme Castellan. « *Mon cœur s'élance.* » . . . . . 2 50 net.
2 *bis.* La même, transposée en *la* bémol . . . . . 2 50 net.
3. **L'APPEL AUX ARMES,** solo et chœur. « *O Liberté !* » (Extrait du prêche des Anabaptistes.). . . . . 2 50 net.
3 *bis.* Le même, arrangé pour quatre voix d'hommes. . . . . 2 » net.
3 *ter.* Le même, arrangé pour voix seule . . . . . 1 50 net.
4. **ROMANCE** a deux voix, chantée par Mmes Castellan et Viardot. « *Un jour dans les flots.* » . . . . . 2 50 net.

2e Acte.

5. **VALSE ET MORCEAU D'ENSEMBLE.** « *Valsons.* » 3 » net.
6. **LE SONGE ET LA PASTORALE,** chantés par M. Roger, accompagné des trois Anabaptistes. . . . . 3 50 net.
6 *bis.* **LE SONGE,** seul, chanté par M. Roger accompagné trois Anabaptistes. des « *Sous les vastes arceaux.* » . . . 2 » net.
7. **LA PASTORALE,** seule, chanté par M. Roger acc. des trois Anabaptistes. « *Pour Berthe moi je soupire.* » . . . 2 50 net.
7 *bis.* La même, pour voix seule . . . . . 1 50 net.
7 *ter.* La même, transposée en *la* bémol . . . . . 1 50 net.
8. **ARIOSO DE FIDÈS,** chanté par Mme Viardot. « *Mon fils, sois béni.* » . . . . . 1 50 net.
8 *bis.* Le même, transposé en *la* bémol mineur, pour voix de soprano. . . . . 1 50 net.
9. **GRAND QUATUOR,** chanté par MM. Roger, Levasseur, Gueymard et Euzet. « *Gémissant sous le joug.* » . . 4 » net.

3e Acte.

10. **CHOEUR DES ANABAPTISTES,** « *Du sang.* » . . . 2 » net.
11. **COUPLETS DE ZACHARIE,** chanté par M. Levasseur, « *Aussi nombreux,* » avec chœur. . . . . 3 50 net.
11 *bis.* Les mêmes, pour voix seule . . . . . 2 50 net.
12. **L'ARRIVÉE DES PATINEURS,** chœur : « *Voici.* » . . 3 » net.
13. **TRIO BOUFFE,** chantés par MM. Bremont, Levasseur et Gueymard, « *Sous votre bannière..* » . . . . . 4 » net.
14. **CHOEUR DES SOLDATS RÉVOLTÉS.** « *Par toi.* » . . 1 50 net.
15. **PRIÈRE** chantée par M. Roger. . . . . 2 » net.
16. **HYMNE TRIOMPHAL,** chanté par Roger, avec chœur, « *Roi du ciel.* » . . . . . 3 » net.
16 *bis.* Le même, pour voix seule. . . . . 2 » net.

4e Acte.

17. **COMPLAINTE DE LA MENDIANTE,** chanté par Mme Viardot. « *Donnez pour une pauvre âme.* » . . . . . 2 » net.
17 *bis.* La même, transposée pour soprano, en *fa* dièse mineur. 2 » net.
18. **DUO** chantée par Mmes Castellan et Viardot. « *Pour garder à ton fils.* » . . . . . 4 » net.
19. **DOMINE SALVUM** et **IMPRÉCATION,** chantés par Mme Viardot, quatre Anabaptistes et le chœur. « *Que Dieu sauve le roi prophète !* » . . . . . 2 50 net.
19 *bis.* Les mêmes, chantés par Mme Viardot et quatre Anabaptistes (sans chœur) . . . . . 2 » net.
19 *ter.* **IMPRÉCATION** ch. par Mme Viardot, p. voix seule. 1 50 net.
20. **CHOEUR DES ENFANTS ET CHOEUR GÉNÉRAL.** (extrait du final). « *Le voilà, le roi prophète.* » . . . . . 2 » net.
20 *bis.* **CHOEUR DES ENFANTS.** . . . . . 1 50 net.
21. **COUPLETS DE FIDÈS** (extraits du finale), chantés par Mme Viardot. « *Qui je suis !* » . . . . . 2 » net.

5e Acte.

22. **SCÈNE, CAVATINE ET AIR,** chantés par Mme Viardot. « *O prêtres de Baal !* » . . . . . 3 » net.
22 *bis.* **CAVATINE,** chantée par Mme Viardot (extrait du grand air). « *O toi qui m'abandonnes !* » . . . . . 1 50 net.
22 *ter.* La même, transposée en *ré.* . . . . . 1 50 net.
22 *quater.* **AIR** (extrait de la grande scène), « *Comme un éclair.* » 2 » net.
23. **GRAND DUO,** chanté par M. Roger et Mme Viardot. « *Mon fils! je n'en ai plus.* » . . . . . 4 » net.
24. **TRIO,** chanté par M. Roger, Mmes Viardot et Castellan. « *Combien ma douleur* » . . . . . 4 » net.
24 *bis.* **NOCTURNE** à trois voix (extrait du trio). « *Loin de la ville.* » . . . . . 1 50 net.
25. **COUPLETS BACHIQUES,** chantés par M. Roger. « *Versez, que tout respire.* » . . . . . 2 » net.

QUATRE AIRS DE BALLET pour piano et à quatre mains. — **MARCHE DU SACRE** pour piano et à quatre mains.

1. Valse.
2. Pas de la Redowa.
3. Quadrille des Patineurs.
4. Galop.

Le Poëme : 1 franc.

QUADRILLE sur des thèmes du PROPHÈTE, par STRAUSS,

Pour piano, 2 fr. net. — A quatre mains, 2 fr. net. — Pour grand orchestre, 3 fr. 50 net. — Pour petit orchestre, 2 fr. 50 net.

TROIS PAS REDOUBLÉS ET UNE MARCHE

Pour musique militaire, par **J. MOHR.** — Prix de chaque : 2 fr. 50 net.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT:

Quadrilles par MUSARD et LECARPENTIER. — Valses par ETTLING.

ARRANGEMENTS ET MORCEAUX POUR TOUS LES INSTRUMENTS.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 97, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 27. 8 Juillet 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Lois.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

SOMMAIRE. — De l'opéra en Europe, Christophe Gluck, par **Léon Kreutzer.** — Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie (2e article), par **Adrien de la Fage.** — Revue critique, Fleurs de mai, album des demoiselles, de G. Duprez, par **Paul Smith.** — Compositions pour l'orgue, de Théophile Stern, par **Maurice Bronges.** — Correspondance, Londres. — Nouvelles et annonces.

Nos abonnés recevront avec le présent numéro un quadrille pour piano, sur des motifs du PROPHÈTE, de Meyerbeer.

DE L'OPÉRA EN EUROPE (*).

CHAPITRE XIX.

De l'Opéra en France à la fin du 18e siècle.

CHRISTOPHE GLUCK.

Les chanteurs italiens, mis en déroute par les intrigues des partisans de Rameau, avaient pris la fuite, et leurs admirateurs, désertant avec eux, allaient à la foire écouter Arlequin ou Margot chanter les mélodies de Pergolèse. A l'Opéra, Rameau retenait donc encore le sceptre musical. Un nouvel athlète devait venir le lui arracher, Christophe Gluck, auquel personne peut-être ne pourra l'enlever désormais. Doué du génie le plus sublime, mais n'ayant reçu qu'une médiocre éducation musicale. Gluck avait passé quelques années en Italie, (terre classique où tout compositeur veut faire ses premières armes) et y avait écrit plusieurs opéras, avant que la renommée eût daigné s'occuper de lui dans son propre pays. Ces ouvrages, aujourd'hui même, sont inconnus, et cependant ils sont dignes de fixer l'attention. Sans doute, par une destinée pareille à celle de Rameau, Gluck ne parvint à toute la force de son talent que lorsqu'il était déjà sur le déclin de l'âge; mais ses premières œuvres sont loin de mériter le dédain dont on les enveloppe. Il arriva pour Gluck ce qui arriva pour Corneille, c'est-à-dire que l'immense éclat dont brillèrent quelques-unes de leurs productions rendit pour les autres le public sévère jusqu'à l'injustice. On serait impartial en reconnaissant que dans les premières œuvres de Gluck on a déjà toute une révélation de son génie, comme on retrouve Corneille à chaque page dans *Othon* et *Attila*, malgré le *Holà!* de Boileau. Quant à moi, je suis blessé d'entendre les critiques taxer de médiocres ces partitions de Gluck. L'un d'eux l'aura dit dans le principe, et tous le répètent à l'envi, sans daigner les déranger sur les tablettes où elles reposent. Je suis plus curieux, et j'avouerai même que ce que j'aime le mieux à parcourir dans la collection des œuvres d'un auteur, ce sont ses ouvrages les moins connus, par la même raison que certaines gens préfèrent une vallée jolie et solitaire à un site plus grandiose, mais dont les touristes connaissent tous les chemins. D'ailleurs, comme tout musicien consciencieux, j'ai mille fois consulté les grandes partitions de Gluck : *Armide*, *Alceste*, *Iphygénie*; mais j'avoue que, jusqu'ici, je n'avais pas fait connaissance avec *Telemacco*, *Elena e Paride* et *le Pélerinage à la Mecque* (Die Pilgrimme von Mekka). Ce dernier opéra fut représenté à Vienne; c'est une sorte de pasticcio dans le style bouffe, mêlé de paroles allemandes et italiennes, comme cela se pratiquait pour le français et l'italien dans les intermèdes du temps de Lully. Il n'y a aucune prétention dans cet ouvrage, mais les mélodies en sont vives, spirituelles, naturelles. On y voit la preuve que Gluck eût excellé dans le genre bouffe. Je sais bien que lui-même a pris soin de renier tous les enfants de sa jeune muse, et que sans pitié il les jetait dans le *barathre* pour que le public, par le mérite des œuvres ainsi délaissées, appréciât toute la valeur de celles que le maître laissait vivre. Je sais cela; mais si Gluck fut mauvais père, c'est à nous de réhabiliter du moins ces pauvres enfants abandonnés.

Gluck avait depuis longtemp conçu la pensée d'écrire un opéra sur des paroles françaises. Il jugeait plus favorablement notre public qu'il ne jugeait le public italien, et sur notre théâtre pensait pouvoir abandonner ces formules de chant adoptées en Italie, et qui sont aussi nécessaires à nos voisins que l'air qu'ils respirent et les *gelati* dont ils rafraîchissent leurs gosiers. Un amateur de poésie, du Rollet, s'associa à son idée, et, mutilant les beaux vers de Racine, fit une détestable pièce, *Iphygénie en Aulide*, sur laquelle Gluck écrivit une musique immortelle. Appelé à Paris pour faire représenter son *Iphygénie*, cette fille *à lui si chère*, Gluck commença par subir la haine des partisans de Rameau. Ce ne fut qu'après de longs efforts et des luttes obstinées qu'il parvint à produire devant le public son œuvre bien-aimée. Le *crédit* de Marie-Antoinette, adorable reine qui n'a jamais laissé sans protection un talent ou une misère, servit efficacement la cause du compositeur. La cour et la ville s'intéressèrent à une musique que la reine trouvait belle, car alors ses goûts et ses volontés faisaient loi. Un obstacle plus difficile à vaincre, ce fut l'obstination des vieux musiciens. Vous avez vu le petit opéra-comique, *le Concert à la cour*. Un vieux maître de chapelle a tout intérêt à faire échouer une jeune cantatrice; sous sa main perfide, tantôt les mesures rampent comme d'énormes tortues, tantôt elles se précipitent comme un troupeau de poulains effarouchés. L'orchestre aussi est dans le secret. Chacun grince et détonne de son mieux. De semblables scènes se produisirent aux premières répétitions de l'*Iphygénie*. Les exécutants prenaient plaisir à émailler leurs parties de fausses notes, et ensuite en déclaraient l'exécution impossible. Ce fut pendant longtemps une épouvantable confusion d'où la lumière finit cependant par jaillir; car, en dépit des musiciens, *Iphygénie* obtint un succès d'enthousiasme.

Au sujet d'*Orphée* et d'*Alceste*, Gluck eut à subir plus d'une déception. D'abord, pour le rôle d'Orphée, en place d'un contralto, on lui

(*) Voir les numéros 5, 6, 7, 8, 9, 12, 15, 19, 21, 23 et 25.

présenta le sieur Legros, haute-contre de son métier, qui, en raison de sa voix, obligea le compositeur à transposer *d'une tierce* ou *d'une quarte* tous les morceaux de la partition. Puis, ce même personnage trouvant trop blanches les pages de son rôle, obtint, de guerre lasse, qu'un grand air serait introduit; mais quel air, juste ciel! Il semble que Gluck, forcé par l'ineptie d'un chanteur à outrager le bon sens, ait voulu que le public ne regardât pas le morceau comme sérieux, mais bien comme une raillerie à l'égard de son persécuteur (1). Si le pauvre Legros chanta convenablement ce grand air, on doit reconnaître qu'il fut mis à une rude épreuve; en revanche, l'admirable solo de flûte, en *ré* mineur, du second acte n'existe pas dans la partition italienne. Cette dernière, tout balancé, est préférable à l'*Orphée*, telle que Gluck l'arrangea pour l'Opéra français.

Après *Orphée* vint *Alceste*, également traduit en français (2). Dans une préface écrite en tête de la partition italienne, Gluck nous a mis à même d'apprécier le système d'après lequel il se propose d'écrire ses nouvelles compositions. « Il veut astreindre la musique à sa véritable mission, celle de renforcer l'expression de la poésie, sans interrompre l'action ou la refroidir par d'inutiles ornements... *Il évite d'arrêter un chanteur au milieu d'un dialogue animé pour faire entendre une ennuyeuse ritournelle, ou, dans un long passage, lui faire faire montre de sa belle voix... Somme toute, il cherche à bannir tous les abus contre lesquels depuis longtemps se récrient en vain le bon sens et la raison.* » Les raisons de Gluck sont excellentes, et il les mit admirablement en pratique. Seulement peut-être dans l'*Alceste* exagéra-t-il quelque peu son système. Peut-être, en quelques endroits, en sacrifiant trop à la vérité dramatique, amoindrit-il l'importance et la grâce du chant; mais pour ces légères imperfections, il ne méritait pas les coups de martinet de La Harpe.

Il n'entre pas dans mon intention d'analyser les partitions des deux *Iphygénie*, d'*Orphée*, d'*Armide*, d'*Alceste;* le génie de Gluck s'analyse difficilement. Chez lui les procédés de l'art sont simples quelquefois jusqu'à la nudité; l'inspiration est tout. A voir cette partition esquissée largement, cet orchestre écrit à grands traits, on ne peut se douter de l'effet que produisent tant de belles et nobles scènes. Je ne vous dirai jamais : lisez la musique de Gluck, mais bien : allez l'entendre. (Qu'ai-je dit? J'oubliais que les cartons de l'Opéra ne lâchent jamais leur proie.) C'est ainsi seulement que le génie du maître vous sera révélé. A peine l'archet du chef s'est-il abaissé, que déjà vous vous sentez sous le poids d'une influence magique. Peu à peu les objets qui vous entourent pâlissent, s'effacent et se dissipent comme un brouillard indistinct. Bientôt s'ouvrent les portes du monde idéal; tel rideau du passé se déchire, vous voilà transporté sous le ciel chaud de la Grèce, aux bords du Cocyte, dans l'île enchantée d'Armide; bientôt Iphygénie, Armide ou Orphée, évoqués par la baguette de l'enchanteur, apparaissent à vos yeux et viennent vous révéler leurs joies, leurs douleurs, leurs amours et leurs haines. Moi-même, si dans un pareil moment, quelqu'un, m'arrachant à mes rêves, me disait que le site que j'ai sous les yeux est dû à la brosse d'un décorateur, que les démons ont des masques de carton, que les rochers sont postiches, que les rivières sont faites avec de la toile peinte; s'il me disait que le personnage que je crois être Orphée est le chanteur de ma connaissance payé pour pleurer Eurydice à tant la représentation, je ne sais pas de quoi je serais capable; assurément, je ferais un mauvais parti à celui qui serait venu ainsi souffler sur mes rêves et me replonger brusquement dans l'étroit domaine de la réalité.

Gluck jouissait d'une gloire incontestée; l'arrivée de Piccinni à Paris vint raviver toutes les querelles, et donner le signal d'une polémique,

(1) C'est ce même Legros qui faisait faire antichambre à Mozart, et lui renvoyait sans se donner la peine d'y jeter un coup d'œil, les partitions de ses cantates.

(2) Il peut être intéressant de se rendre compte des modifications que Gluck a fait subir à sa pensée dans ce rôle d'Alceste. C'est à cette intention que, pour l'un des morceaux les plus importants du rôle, j'ai réuni les deux versions sur la même page; ainsi chacun pourra être juge des changements introduits par le compositeur dans les tournures mélodiques, l'harmonie et les accompagnements restant presque toujours les mêmes. Quant à moi, je dois avouer que ces modifications ne me paraissent pas toutes heureuses. Elles ne manquent cependant pas d'intérêt, car le travail de la pensée chez un génie aussi puissant que Gluck est digne d'être approfondi. Je vais essayer, pour le grand air d'Alceste, de signaler, suivant mon sentiment, les passages où la version italienne l'emporte sur la version française, et ceux où cette dernière obtient l'avantage. Le cadre de ce petit travail est trop étroit pour qu'il me soit permis d'appliquer ce mode de comparaison à l'opéra tout entier; je me contenterai donc d'un simple aperçu, en faisant remarquer qu'une pareille étude entreprise sur l'*Orphée* et l'*Alceste* donnerait, mieux que toutes les investigations des critiques, une véritable appréciation du génie de Gluck, génie en même temps inspiré et patient, improvisateur et réfléchi, génie sublime qui, quelquefois, a faibli en voulant trop raisonner ses inspirations. Le début de l'air italien a une noblesse et une majesté auxquelles n'atteint pas celui de l'air français. Ces exclamations funèbres *Ombre, Larve*, suivies, dans la partie vocale, d'un silence effrayant, tandis que les basses murmurent de lourdes notes, images des flots pesants du Styx battant ses rives désolées : ces exclamations funèbres illuminent cette partie de l'air d'un sombre et poétique reflet. La phrase française que Gluck a préférée est bien moins élevée, et l'on ne peut comprendre qu'il se soit donné la peine de déclamer péniblement ce vers traînant : *Divinités du Styx, ministres de la mort*, tandis qu'en traduisant littéralement : *ombres, larves, compagnes de la mort*, la mélodie serait restée la même, sauf le changement qu'aurait occasionné la substitution d'une syllabe masculine à une syllabe féminine. Sur ce vers : *Je n'invoquerai pas votre pitié cruelle*, la version française conserve l'avantage. L'allure un peu *échevelée*, comme on dirait aujourd'hui, de la mélodie, est d'ailleurs plus en situation que la phrase assez placide écrite primitivement par Gluck, phrase dont le caractère devait mieux convenir aux Italiens que l'énergique exclamation qui lui a été substituée. Après ce bel effort, nous voyons reparaître ce malencontreux vers : *Divinités du Styx*, dans le ton de la dominante; l'effet n'est pas plus heureux qu'au début : la phrase si expressive et si chantante, écrite sous ces mots (32e mesure) : *Compagne di morte*, est remplacée par une mélopée sourde et voilée, que peu de *soprani* exécuteraient d'une façon satisfaisante. Sans doute qu'alors, pour ce passage, Gluck avait rencontré chez Mlle Levasseur une interprète convenable. Les phrases suivantes, malgré quelques modifications, se ressemblent et ont une valeur égale, après tout. La version française l'emporte cependant sur ces mots : *Mon cœur est animé du plus noble transport*, fragment mélodique plein d'élan, et où la voix de la cantatrice peut se déployer dans toute sa largeur. A partir du 2/4, les versions sont identiques; la phrase italienne est si magnifique, si remplie d'entraînement, que le compositeur a senti que toute modification était impossible. En résumé, l'air a plutôt perdu que gagné à être transporté sur notre scène.

J'ai dit que l'opéra d'Orphée avait également subi des modifications désavantageuses. Indépendamment des changements *exigés* par le chanteur, une des principales causes de l'infériorité de l'Orphée français réside dans la nécessité d'appliquer des paroles françaises sur une musique écrite primitivement sur des paroles italiennes. Je vais essayer de la faire apprécier. Le génie de la langue italienne et celui de la langue française admettent également des terminaisons féminines et masculines. En italien, les mots *tronchi* équivalent à nos terminaisons masculines; *virtù* et *vertu* sont identiquement les mêmes pour le compositeur. Les syllabes féminines ont également un rapport absolu dans les deux langues; *fiamma* se notera exactement comme notre mot *flamme;* mais les Italiens ont sur nous l'avantage d'une troisième forme qui varie singulièrement le rhythme, c'est le *sdruccioli* (le dactyle des Romains), mot où l'antépénultième reçoit un accent très-marqué, la pénultième un accent très-faible, et la dernière syllable un accent beaucoup moins fort que la première, mais un peu moins faible que la seconde. L'Allemand compte un grand nombre de ces terminaisons : *gottliche, himmlische*, sont de véritables *sdruciolli*. (Le trochée, l'anapeste, etc., entrent également dans cette langue comme en latin; mais le français, par la seule combinaison de ses syllabes longues et brèves, peut reproduire exactement ces divers rhythmes.) En creusant notre langue, on y découvrirait bien quelques *sdruccioli*, comme *audacieux, présomptueux, inaction*, mais ils sont assez rares.

Le rhythme du *sdrucciolo* est exactement reproduit en musique par une mesure à trois temps composée d'une noire pointée, d'une croche et d'une troisième noire. Or, maintenant voici les premiers vers de la version italienne et ceux de la version française.

Chi mai dell'Erebo,
Fra le caligine
Sull' orme d'Ercole
E di Piritoo
Conduce il piè.

Quel est l'audacieux
Qui, dans ces sombres lieux,
Ose porter ses pas,
Et devant le trépas
Ne frémit pas.

Celui qui voudra consulter les deux partitions remarquera que la phrase musicale italienne reproduit exactement le rhythme primitivement indiqué par le poëte. En français, on a été obligé (à l'exception du premier vers) de lui substituer un rhythme composé d'une syllable brève entre deux longues. Le seul mot audacieux, quoique n'ayant pas toute la force d'accentation du mot : Erebo, en remplit à peu près l'effet. Cette rareté des *sdruccioli* est le seul défaut qu'ait notre langue. Voltaire et Rousseau, en se déchaînant contre l'e muet, dont il est si aisé de tirer parti, et qui sera peut-être, lorsque les chanteurs voudront bien se donner la peine de l'éteindre suffisamment, une des beautés de notre langue musicale, Voltaire et Rousseau n'ont pas aperçu cette imperfection. Cette imperfection est grande, mais elle n'empêche pas que nous ayons une musique et une fort bonne musique, bien qu'en ait dit l'illustre Génevois : « Les Français n'ont pas de musique, ils ne peuvent en avoir, et s'ils en ont jamais une, ce sera tant pis pour eux. »

Supplément à la Gazette Musicale de Paris.
8 Juillet 1849 (N° 26)

LE PÈLERINAGE A LA MECQUE.

GLUCK.

CHANT.

PIANO.

Heu-reux l'a-mant qui se dé-pè-tre de Cu-pi-don hé-las le

tendre — A-ly mon maître n'a pas ce don un a-mour qu'on ne peut gué-rir depuis deux ans le fait cou-

-rir de pro-vin-ce de pro-vin-ce de pro-vince en provin-ce le pau-vre

prince le pau-vre prince est ma-lade à mou-rir quel dé-plai-

-sir quel déplai-sir quel déplai-sir quel dé-plai-sir un a-sir quel déplai-sir quel déplai-sir.

1re Fois. 2me Fois.

ALCESTE ITALIENNE.

GLUCK.

Basses.

Ombre Lar_re Compa_gne di mor_ _ _te non vi chiedo non voglio pie_ _tà non vi chiedo non voglio non vi chiedo non voglio pie_ta.

FIN.

Se vi tolgo l'ama_to con sorte v'abbau_dono u_na spo_sa fe_del non mi la_gno di questa mia sorte questo cambio non chiamo cru_del questo cam_bio non chiamo cru_del Om_bre

Basses.

Larve Compa_gne di mor_ _ _te non v'of_fen_da non v'of_fen_da si gius_ta pie_tà non v'of_fen_da non v'of_fen_da si giusta si gius_ta pie_tà Forza i_gno ta che in pet_to mi sen_to m'a_vra lo_ra mi spro_na al ci_mento forza i_gno ta che in pet_to mi sento m'avva lo_ra mi spro_na al ci_mento di mi stessa più gran de mi fa.

ALCESTE FRANÇAISE.

GLUCK.

Divi_ni_tés du Styx di_vi_ni_tés du Styx mi_nis_tres de la mort je n'in_voquerai pas votre pitié cru_el_le je n'in_voquerai pas je n'in_voquerai pas votre pitié cru_el_le votre pitié cru_el_le.

FIN.

J'en_lè_re un tendre é_poux à son funes_te sort mais je vous abandonne une é_pou_se mais je vous abandonne une épou_se fi_dè_le Divinités du Styx divinités du Styx mi_nistres de la mort mou_rir pour ce qu'on aime pour ce qu'on ai_me est un trop doux ef_fort une ver_tu si na_tu_relle si natu_rel_le mon cœur est a_ni_mé du plus noble plus no_ble trans_port Je sens une for_ce non_velle je vais où mon a_mour m'ap_pel_le je sens u_ne for_ce non_vel_le je vais où mon a_mour m'ap_pelle mon cœur est a_ni_mé du plus no_ble trans_port.

qui a fait couler des flots d'encre, entasser des montagnes de papier, accumuler les arguments, surgir des essaims de plaisanteries plus ou moins bonnes, d'épigrammes plus ou moins amères, et tout cela, bien entendu, sans jeter le moindre jour sur la question. Je réserve quelques extraits de cette polémique pour le chapitre suivant.

LÉON KREUTZER.

LETTRES SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

PREMIÈRE LETTRE. (suite). (1)

Ce serait te tromper grandement que de mettre le théâtre de Malte sur le rang des théâtres de province qui existent dans les petites villes d'Italie, où les engagements se font par saisons à des taux fort bas, et où les chanteurs ne sont fort souvent pas payés, malgré les efforts que fait la commune pour assurer leurs salaires. A Malte, les engagements ont lieu pour huit mois de l'année, et, il y a quelques années, ils se faisaient pour neuf; les artistes sont mieux payés qu'à pas un des théâtres de province; leurs appointements sont garantis par des personnes fort solides; il n'y a eu jusqu'à présent aucune banqueroute, et les représentations à bénéfice auxquelles ont droit les premiers sujets, le chef d'orchestre et d'autres artistes en certains cas, sont fort productives. Aussi a-t-on souvent eu des troupes très-passables, et qui, sans être de premier ordre, offraient un ensemble satisfaisant. Cependant, il faut le dire, de jour en jour les Maltais sont devenus plus difficiles, et je ne sais trop, si cela continue, comment on pourra les contenter. Il en est d'eux comme du public des provinces de France, qui voudrait qu'on transportât à Carpentras l'opéra de Paris: on voudrait à Malte l'opéra de Naples ou de Milan. En ces dernières années, les émoluments ont été considérablement augmentés. La direction du théâtre ayant plusieurs fois changé de mains, chaque mutation amenait un accroissement de dépenses sans que la troupe s'améliorât sensiblement; enfin, l'on en est venu à posséder une troupe double, ce qui ne s'était jamais vu sur un théâtre secondaire. Une autre particularité du théâtre de Malte, c'est que les chanteurs ou cantatrices qui ont été agréés renouvellent volontiers leur engagement, dans la crainte d'avoir à redescendre en exploitant les petits théâtres de province, et de n'avoir pas les reins assez forts pour aborder les scènes de premier ordre. Il y a des artistes qui ont chanté jusqu'à dix ou douze années à Malte, et n'ont abandonné le théâtre qu'au moment où leur voix les abandonnait. Ainsi j'ai retrouvé ici un chanteur nommé Delriccio, que j'y avais entendu il y a bientôt quinze ans, et qui n'a quitté son poste que momentanément; une prima donna, qui n'est pas à dédaigner, et se nomme Enrichetta Servoli, en est à sa quatrième année, et, à voir l'accueil et les cadeaux qu'elle a reçus lors de son bénéfice, elle pourra bien renouveler encore et prolonger son engagement.

Avant de te parler des pièces que j'ai entendues et des chanteurs qui les ont exécutées, il faut te dire un mot de l'auditoire. On peut le diviser en trois classes: 1° les Maltais; 2° les Anglais; 3° les étrangers de toutes nations que les bateaux à vapeur ou les vaisseaux à voiles amènent dans l'île. En matière de théâtre, on peut dire que les Anglais de Malte n'y entendent rien, et que musicalement parlant, les Maltais n'y entendent guère davantage; l'immense majorité va au théâtre sans aimer ni connaître la musique; hors du théâtre, pas une réunion où l'on se rassemble pour chanter ou jouer des instruments, et si la chose a lieu trois ou quatre fois l'an, c'est dans des maisons anglaises. Les Maltais qui fréquentent le spectacle font pour la plupart le commerce, et l'on sait que Malte n'ayant à vrai dire aucun produit, tout se borne à un commerce de transit, genre de commerce qui est loin de développer les idées. Malgré cela, ils sont cabaleurs à l'endroit des cantatrices, autant qu'on peut l'être en tout autre pays, et en pareil cas tous les moyens leur sont bons pour soutenir le parti de leur idole. Ainsi j'ai vu, il y a quelques années, une querelle entre les Anglais et les Maltais qui faillit devenir sanglante, et, chose inouïe, amena la troupe de la garnison dans la salle. D'un autre côté, l'on vient de me communiquer un affreux libelle contre la cantatrice que je te nommais il y a un instant, Enrichetta Servoli. C'est là leur manière de témoigner de l'enthousiasme musical, car on ne doute pas que cet odieux pamphlet ne soit dû à quelque partisan de l'autre prima donna.

A dire la vérité, les pièces données jusqu'à présent, depuis octobre, ouverture de l'année théâtrale, n'avaient pas pour elles l'attrait de la nouveauté. Qui n'a vu *Lucia*, *la Sonnambula*, *Il Barbiere di Siviglia*, et même *I due Foscari?* A propos de ce dernier ouvrage, je te dirai que j'y ai entendu un baryton qui débutait à ce théâtre et qui possède dans le haut de bien belles cordes, et a une assez belle manière de chanter; il se nomme Crivelli. Je l'ai nommé baryton; mais on sait comment le seul compositeur qui ait aujourd'hui de la réputation en Italie écrit les parties destinées à cette voix, toujours hors de la portée et montant jusqu'au *sol* du ténor. Crivelli semble avoir un organe tout à fait adapté à ce système. J'ai entendu deux ou trois ténors, dont le mieux est de n'en rien dire. A l'égard des femmes, la Servoli est jeune, elle a souvent de la chaleur et possède une voix éclatante; on croit qu'elle aura du succès dans *la Stella* et dans l'*Attila* qui sont en répétition. La Borghi a une voix de contralto fort agréable, mais elle a encore grand besoin d'étude; elle se croit assez et trop souvent obligée de faire des roulades. Si c'est pour montrer à ceux qui s'y connaissent qu'elle est fort peu exercée à cet égard, à la bonne heure; ils pourront lui dire ce qu'ils en pensent. Je n'ose lui reprocher comme un tort le parti qu'elle semble prendre de chanter hors de la portée de sa voix; car enfin si les grands hommes d'à présent ont transposé le diapason des voix et réglé qu'ils n'écriraient plus pour la voix de contralto, il ne faut pourtant pas que les cantatrices qui possèdent ce genre de voix meurent de faim; c'est en ce sens seulement que j'entends excuser la Borghi, qui, comme je le disais, pourrait, avec un peu d'efforts, devenir une artiste fort agréable.

Ce n'est pas seulement les chanteurs que le système actuel de composition dramatique met souvent dans l'alternative, ou de sortir de leur sphère, ou de n'être rien. Dans mille endroits, les orchestres se trouvent dans un cas analogue. Comment l'orchestre, comment les chœurs d'un petit endroit suffiraient-ils? A peine peut-on arriver à compléter le nombre voulu des instruments. Quelquefois, à Malte, par exemple, la chose est impossible. En beaucoup de lieux, il a fallu agrandir l'orchestre aux dépens du parterre; et puis, quel effet peut faire un petit nombre de violons relativement fort petit contre une armée de cuivres qui ne *désonnent* pas? Il fut un temps où, dans les petites villes, on s'en tenait aux petits opéras; il n'en est plus ainsi, et jamais la prétention de paraître ce que l'on n'est pas, en musique comme dans le reste, n'avait été poussée plus haut et soutenue avec un pareil ridicule. La musique des grands ouvrages ne devrait réellement paraître que sur les grandes scènes, et avec l'appareil convenable. Si les compositeurs entendaient leur musique exécutée comme elle l'est en certains endroits, il y aurait vraiment de quoi les humilier. L'orchestre de Malte, qui pourrait n'être pas mauvais, paraît, dans la musique de Verdi, d'une maigreur, d'une sécheresse et d'une froideur insupportables. Il y a pourtant un bon chef nommé Lebrun, qui est en même temps l'unique marchand de musique et de pianos du pays. Il est inutile de te dire qu'ici l'on n'édite ni fabrique. Tout se tire de France et du royaume de Naples.

Il s'exécute à Malte beaucoup de musique d'église, et je ne dis pas seulement dans la Valletta et Citta-Vecchia, qui sont les villes principales, mais dans toute l'étendue de l'île. Pour t'en rendre compte, il faut que tu saches qu'il n'existe pas de khazal, c'est-à-dire d'endroit où se forme un assemblage de trois maisons, qui n'ait une église, et souvent une église fort riche. Toutes ces églises ont des fêtes patronales et particulières, et n'hésitent pas à faire de la dépense pour fêter leurs saints de prédilection. Mais quelle musique, grand Dieu! Si

(1) Voir le n° précédent.

lesdits saints s'en trouvent satisfaits, il faut croire qu'ils ont l'oreille dure. A Saint-Jean, cathédrale de la Valletta, il y a une chapelle permanente, dont la maîtrise semble être héréditaire dans la famille Boggeia. Je crois qu'auparavant elle avait appartenu à Luigi Azzopardi, auteur d'un petit traité de composition qui, traduit en français par Framery, a obtenu quelque succès dans la seconde moitié du dernier siècle. C'est avec Nicolo Isouard, qui, du reste, était un Français né à Malte, le seul compositeur dont la réputation soit sortie de l'île. Pour revenir à la musique de la cathédrale, elle était, dit-on, brillante au temps des chevaliers. Elle a été réduite sous prétexte que les revenus de l'église diminuaient; en pareil cas, c'est toujours à la musique que l'on s'en prend; depuis un an, vous en savez quelque chose à Paris. Il y a deux orgues à Saint-Jean, l'un à droite, l'autre à gauche du chœur. Le premier ne vaut pas grand'chose, le second ne vaut rien du tout. Dans d'autres lieux, il y en a que tu ne pourrais entendre sans rire.

Les Maltais ne possèdent pas d'airs nationaux, quoiqu'ils possèdent une langue nationale, l'une des plus affreuses que je sache; c'est un mauvais arabe qu'ils parlent entre eux et qui est le seul langage connu hors des deux villes Cet horrible assemblage de sons gutturaux qui se heurtent ensemble offense cruellement toute oreille qui n'est pas du pays, où, pour le dire en passant, les oreilles longues sont fort communes. On a fait sagement de ne point unir la musique à cet horrible bruissement. Quelque dur que soit devenu le chant, on n'a pas songé à l'unir à des sons qui ressemblent à l'écroulement d'un tombereau de pavés. Quelques restes informes de musique arabe se distinguaient encore il y a quelques années dans certains cris des poissonniers qui vendent leur marchandise dans les rues : ils ont aujourd'hui tout-à-fait disparu.

La plupart des artistes maltais ont étudié au Conservatoire de Naples, ce qui ne veut pas dire qu'ils soient très-forts. Il est à remarquer que Malte n'a fourni à son propre théâtre ni chanteurs ni cantatrices, et en général ce n'est point le chant que l'on étudie de préférence dans le pays; là aussi la fièvre du piano a gagné les familles. Je cherche des instrumentistes dignes d'être cités, et je ne vois guère, indépendamment du chef d'orchestre, que les deux frères Domenico et Luigi Amore. Le premier, qui était bon violoniste et a longtemps dirigé le théâtre, ne s'occupe plus de musique. Le second est également habile sur le violoncelle et sur la flûte. Quant au piano, il y a, comme de raison, de nombreux professeurs. Une artiste française, élève de Herz, Camilla Darbois, depuis madame Amore, est la seule qui ait une réputation d'habile exécutante. Elle avait presque quitté son instrument pendant les douze années qu'elle a chanté au théâtre. Elle l'a repris depuis que sa voix a faibli, et ses leçons sont fort recherchées : personne, à tous égards, n'a mérité et ne mérite plus qu'elle l'intérêt des connaisseurs.

Il est rare que les arts prospèrent dans les pays conquis ou volés, à moins qu'il ne s'agisse de pays entièrement barbares auxquels on vient apporter la civilisation; en ce cas, les arts des conquérants (quand ils ont des arts) s'étendent sur ces nouvelles terres; mais, assurément, ce ne sont pas les arts que les Anglais sont venus porter à Malte; c'est cet esprit mercantile et cette avidité intéressée qu'on leur reproche partout avec tant de raison.

Ils ont tout gâté ici en arrangeant tout de leur froide et insipide façon. Ils ont construit une église protestante qui est tombée trois fois avant de pouvoir être solidement assise, parce que les fondements tassaient toujours; ils ont dépavé les rues pour l'usage de leurs voitures et de leurs chevaux; quant aux piétons, ils ont à enfoncer d'un pied dans la poussière ou dans la boue lorsqu'il pleut, ce qui, par bonheur, n'arrive pas souvent. Il y avait au bout de la ville une promenade appelée encore le *Maglio*, c'est-à-dire le *mail* ou jeu de boule des chevaliers, et que l'on nomme aussi la *Floriana;* elle consistait simplement en deux longues allées et ressemblait assez à un thermomètre. Mais au-dessus de ces deux allées s'étendaient en berceau des vignes magnifiques et produisant du raisin exquis, que l'on allait manger sur place et que les fermiers desdites vignes cueillaient en votre présence. Les Anglais ont trouvé que cela était de mauvais ton, et ont fait arracher ces vigoureux ceps que révéraient avec raison les habitants du pays. En revanche, ils ont apporté le déplorable et si nuisible usage de l'eau-de-vie, qui n'a pas tardé, dans ce qu'à Malte on appelle la bonne société, à devenir un abus qui d'ici à un demi-siècle aura ruiné l'excellente constitution des indigènes. Dans les pays chauds l'eau-de-vie est un véritable poison; mais j'oubliais l'affaire de l'opium en Chine.

Qu'a produit en plus la présence des Anglais à Malte? Elle a fait ouvrir le livre des préjugés en parties doubles : les préjugés anglais ont été greffés sur les préjugés maltais, et ceux qui n'appartiennent à aucun de ces deux peuples doivent endrerr tout cela; c'est de trop difficile digestion. Aussi d'étrangers qui se fixent à Malte, ne s'en rencontre-t-il presque aucun; on y vient pour ses affaires, on y débarque en allant dans le Levant, on y reste le moins possible, et, même lorsqu'on y laisse des êtres qui vous sont chers, on quitte le pays sans regret.

Heureusement les Anglais, qui ont déjà gâté tant de choses, ne changeront rien à ce délicieux climat, où le thermomètre dans les mois d'hiver se maintient constamment autour du dixième degré; il leur faudra bien du temps, s'ils y arrivent jamais, pour faire que les Maltaises cessent d'avoir d'admirables cheveux du plus beau noir et des yeux où se reflète le soleil d'Orient; jamais Anglaise n'osera se revêtir du simple costume noir des femmes du pays; et bien lui en prendra, car sous la gracieuse *faldetta* (1) sa figure ressemblerait à un cœur de citrouille, ses yeux à des balles de plomb, ses cheveux à de l'étouppe.

Pourvu, grand Dieu! que de mon vivant les Maltaises n'adoptent pas le costume anglais !!!!!

Adieu, mon ami, tâchons de conserver toujours nos qualités indigènes.

ADRIEN DE LA FAGE.

REVUE CRITIQUE.

FLEURS DE MAI.

ALBUM DES DEMOISELLES.

Par G. Duprez.

Duprez n'est pas seulement un grand chanteur, un grand artiste, c'est un excellent père de famille, comprenant admirablement tous les devoirs que ce beau titre impose, et la preuve, c'est qu'il a composé un album de demoiselles sous le titre gracieux et printanier de *Fleurs de Mai*. Duprez a deux filles charmantes, dont la plus jeune gazouillait et roucoulait d'instinct : c'était une petite fauvette à l'âge même où les fauvettes n'ont pas de voix encore. Avec le temps, cette voix s'est développée, et, comme il arrive dans les familles musicales, la jeune virtuose avait du talent, sans presque avoir eu de maître : il lui avait suffi d'écouter. C'est à elle que Duprez a dédié son album, dont il a écrit les mélodies sur des paroles de son frère, Edouard Duprez. Comment donc se pourrait-il qu'au seul aspect de ce joli recueil, le vers traditionnel ne vous revînt pas en mémoire, avec la variante obligée?

La mère *en prescrira* la lecture à sa fille.

Oui, sans doute, ce pur et chaste album, cet album au front virginal, a d'abord la qualité qui doit lui ouvrir l'accès des plus sévères gynécées. Il y est bien un peu question d'amour par-ci par-là; mais non de cet amour violent, échevelé, de cette passion brûlante comme la lave, qui consume et dévore. On ne se douterait pas que c'est le fruit des loisirs d'un Raoul, d'un Fernand, d'un Othello, d'un Edgar et autres héros dont les sentiments se plaisent à franchir les barrières. On y trouverait plutôt un reflet de la respectueuse tendresse d'Arnold pour Mathilde, tendresse modérée dans son expression par la fraîche température des vallées de l'Helvétie.

(1) La *faldetta* est un mantelet de soie dont on passe le côté gauche sur la tête en le maintenant avec la main.

Que voyons-nous, en effet, dans les six mélodies dont se compose l'Album des Demoiselles? Six petits thèmes élégants, spirituels, où rien ne choque le goût ni la raison. Dans le premier, c'est une noble châtelaine qui, du haut de son balcon, se demande pourquoi les *Filles du village* s'avisent d'être jalouses d'elle, tandis qu'elle leur envie secrètement beaucoup de choses, leurs blancs moutons, leur beau teint brun, leurs danses, leurs chansons et *le chaume où l'on est aimée*!! Soyons bien tranquilles: ces aspirations rustiques et bocagères ne sont pas dangereuses. Pas une jeune personne bien élevée ne quittera le salon de sa maman pour ce chaume dont le parfum n'est guère attrayant qu'en poésie lyrique. Cela n'empêche pas le musicien d'avoir jeté là-dessus une cantilène très-agréable en deux mouvements, *andantino semplice* pour peindre la rêverie mélancolique, et *più mosso* pour exprimer l'élan du désir.

Jeanne la rieuse est insouciante et folle, comme l'exige sa profession. Qu'un garçon vienne lui conter fleurettes, elle lui répond tout de suite: *Ah! ah! ah! que m'importe cela?* Que le garçon risque d'en mourir, elle n'en répète pas un *ah! ah! ah!* de moins. C'est *Jeanne la rieuse*, après tout. Quand on est rieuse on doit toujours rire. Oui, mais voilà que la rieuse ne rit plus: il est advenu qu'un garçon l'a dédaignée à son tour et *l'on meurt de cela*! Rassurons-nous encore; il est à peu près d'usage que l'on meure au quatrième couplet des chansonnettes: cela fait bien comme contraste, mais cela ne va pas plus loin. La mélodie de *Jeanne la rieuse* est d'ailleurs d'une coupe et d'un mouvement *allegro* qui dissiperait les humeurs les plus noires.

La Vie d'une Fleur tient de l'élégie par le sens poétique et le coloris musical. Entendez-vous le son des castagnettes? c'est le boléro qui s'approche avec le *Lutin des bois*. Les jeunes filles de Séville venaient le soir entendre la voix mystérieuse de ce lutin sous les verts ombrages: Inès surtout se plaisait à l'entendre, et le lutin chantait mieux pour elle que pour toute autre. Inès finit par être mise au couvent: voilà la morale, qui s'accommode fort bien de l'allure d'un fringant boléro.

La Grand'mère est quelque peu parente de celle de Béranger, mais de si loin, si loin, que les traits saillants se sont effacés, et pourtant je ne trouve pas le ton de cette chansonnette aussi rigoureusement épuré que celui des autres. La petite fille argumente avec sa grand'-mère d'une façon qui ne laisse pas que de m'alarmer un peu. Elle lui fait des aveux qui ne m'inquiètent pas moins, sinon davantage:

Sur ma main qu'il garda
Il prit avec mystère
Un baiser... Halte-là!
Ne grondez pas, grand'mère,
Car il me le rendra!

Et voilà justement le mal: en fait de baisers, la restitution ne détruit pas le délit, elle l'aggrave. Finissons-en donc bien vite avec ces théories subversives, et venons au grand morceau de l'album, au morceau capital et social, *Le Club des Demoiselles*, dont nous n'aurons qu'à louer sans restriction la théorie et qu'à recommander la pratique, bien que les clubs soient interdits; mais qui interdira jamais celui des demoiselles?

Notre club n'est pas communiste,
Nous ne voulons pas la terreur:
Chez nous, rien n'effraie ou n'attriste:
Dieu nous garde de faire peur!
Mais, comme il faut, en toute chose,
Dire quel but nous fait agir,
Nous, c'est la République rose,
Que nous voulons faire fleurir.

Vive la République rose! vivent tous les principes de même couleur qui figurent sur le programme du *Club des Demoiselles*! Vive surtout le charmant caquetage du refrain, qui revient quatre fois, et dont le retour est toujours accompagné de la sensation de gaieté fine qui caractérise le sujet!

C'est ainsi que notre grand artiste a rempli sa tâche, et qu'en travaillant pour sa fille, il a travaillé pour toutes les jeunes cantatrices de salon paternel et maternel. C'est ainsi qu'en partant pour une tournée départementale, entouré d'une famille d'élèves, il nous a laissé un cadeau qui sera bien reçu par toutes les familles où il n'est pas permis de chanter ce que l'on ne se permettrait pas de dire, où l'on chante pour se former la voix, et non pour se détériorer la tête et le cœur.

L'album est orné du portrait de Duprez, et chacune des six mélodies se mire dans une délicieuse lithographie, dessinée par F. Teichel, c'est-à-dire qu'il ne manque rien aux *Fleurs de Mai* pour obtenir un de ces succès, qui s'épanouissent dans tous les mois et toutes les saisons de l'année.

Paul Smith.

COMPOSITIONS POUR L'ORGUE,

Par Théophile Stern.

En présence d'un fait aussi éclatant que l'expansion singulière de l'art musical au XIXe siècle et la multiplication toujours croissante de ses produits en tout genre, on s'est étonné fréquemment que la publication de la musique pour l'orgue soit tombée dans une langueur telle qu'on peut sans exégération considérer cette source, si abondante aux deux derniers siècles, comme à peu près desséchée et tarie aujourd'hui. La presse contemporaine a eu grandement raison de gémir de la funeste stérilité dont cette branche est frappée. Mais a-t-on fourni l'explication vraie, le cause positive de cette impuissance probablement irrémédiable? Nous ne le pensons pas. Chacun l'a voulu interpréter à sa façon.

Tantôt c'est à l'indifférence du siècle en matière de religion et de choses du culte, qu'on a jugé bon d'attribuer cette pénurie de production, comme si le XVIIIe siècle, qui a vu naître et répandu en Europe tant de musique et même de bonne musique d'orgue, n'a pas été d'esprit, de cœur et de fait bien autrement irréligieux que le nôtre! Tantôt on a argumenté en disant à l'étourdie que la culture de cet instrument est généralement abandonnée de nos jours, comme si, à aucune époque de notre histoire, l'exécution sur l'orgue avait occupé, en dehors de l'église, plus d'amateurs que maintenant! Il est, au contraire, incontestable que le développement du système *expressif*, appliqué sous tant de formes, a prodigieusement popularisé le diminutif du grand orgue, l'orgue de chambre avec toutes ses variétés. D'autres ont été plus loin encore, en faisant dériver l'énorme réduction du chiffre des compositions destinées à l'orgue de la dépréciation excessive des places d'organistes, pitoyablement rétribuées en ce temps-ci. Mais remarquez que ce rabais, d'un effet si fâcheux en France, n'est pas commun à toute l'Allemagne, à l'Angleterre, à l'Italie, à l'Espagne, tous pays où cependant la production et l'édition ont subi comme chez nous, quant à la spécialité dont nous parlons, une diminution considérable. N'est-il pas avéré, d'ailleurs, qu'autrefois la plupart des plus grands et des meilleurs compositeurs pour l'orgue n'avaient que des places d'organistes médiocrement rétribuées? Sébastien Bach, longtemps pourvu d'un poste peu lucratif, et chargé d'une nombreuse famille, en a-t-il moins écrit son volumineux répertoire de chefs-d'œuvre et de modèles? C'est d'un fait bien autrement grave dans les annales de l'art que résulte la parcimonie avec laquelle l'édition jette dans la circulation un nombre si restreint de pièces pour l'orgue.

Une importante innovation dans la construction des instruments à cordes et à touches détermina fatalement cette inévitable conséquence. D'une amélioration mécanique simple en apparence, devait sortir une révolution radicale dont l'orgue fut la victime. Du moment que le piano vint détrôner et anéantir à tout jamais l'antique dynastie du clavecin, il porta indirectement à l'orgue de terribles atteintes. En ouvrant à l'exécution un champ illimité de possibilités encore inconnues, le piano rompit sans retour avec l'orgue, dont la nature repoussait invinciblement les conditions du nouvel art du toucher. Jusque

là, l'orgue et le clavecin avaient vécu fraternellement, en commun, dans les plus intimes relations du monde. Être organiste ou claveciniste, c'était tout un. Écrire pour le clavecin, écrire pour l'orgue, c'était synonyme. La même musique s'adaptait aux deux instruments; et comme le clavecin jouissait alors de la vogue qui appartient aujourd'hui au piano, cette musique à deux fins, si elle ne rencontrait à l'église qu'un faible débouché, en trouvait un considérable dans la faveur mondaine. A dire vrai, ce n'était pas directement pour l'orgue, mais bien plutôt pour le clavecin qu'on produisait et qu'on éditait. On le vit clairement après la disparition du clavecin. Devenue une simple spécialité, et totalement distincte du style brillant, agile, découpé, que le caractère du piano dut mettre nécessairement à la mode, la musique d'orgue se vit tout à coup réduite à un petit nombre de consommateurs. De la rareté de la demande résulta la rareté de la production. L'éditeur obéit au goût du public, le compositeur aux lois de l'éditeur.

Il y a plus. Le piano, ce ministre commode de tous les caprices de la pensée mélodique, à force d'opposer ses prestiges étincelants et faciles, toujours nouveaux, toujours plus piquants, au style immuable, grave et sérieux de l'orgue, en a détourné de plus en plus la popularité. En regard de ses formes solennelles, scientifiques, apprêtées même quand elles veulent être aisées et gracieuses, et dont le clavecin s'arrangeait fort bien, le piano a fait jaillir de toutes parts comme un feu d'artifice éblouissant, les mille séductions et les coquetteries infinies de son style pimpant, ciselé, diamanté. A lui seul donc l'éclat des succès au concert, au salon, les caresses de la popularité, les bénéfices de la publicité soutenue et du débit rapide. Au genre de l'orgue, au contraire, la simple estime du connaisseur, la modeste attention des hommes spéciaux, l'obscurité du sanctuaire, l'indifférence presque générale de l'éditeur justifiée par le dédain des masses, partant le découragement et l'inactivité de l'organiste-compositeur.

Aussi, n'est-ce pas sans un certain respect, sans une prévention involontairement favorable que nous voyons apparaître de loin en loin quelques-unes de ces rares publications, dont l'esprit de spéculation ne peut être raisonnablement le mobile. Mais cette considération, toute de sentiment, ne saurait dominer les devoirs de la critique. Celle-ci a des droits imprescriptibles et rigoureux qui imposent silence aux sympathies vagues et arbitraires. Voici, par exemple, les compositions pour l'orgue de M. Théophile Stern. Tout en accueillant avec un bienveillant intérêt ce qu'il y a de louable et de courageux dans une entreprise si peu lucrative, nous sommes forcés de reconnaître à regret que la réalisation est bien loin de l'intention. Ecrire pour l'orgue, chose bonne, digne, estimable et peu vulgaire aujourd'hui. Ecrire faiblement pour l'orgue, chose fâcheuse, inutile, nuisible à l'art et à l'artiste.

Vainement l'*avant-propos* placé en tête de ce recueil essaie-t-il de préparer une excuse au style indécis, incolore, adopté par l'auteur. *Le goût de la musique sévère*, dit-il, *n'étant pas généralement répandu en France*, on *s'est proposé de fournir à MM. les organistes des compositions d'un style mélodieux et grave.* Ne croirait-on pas en lisant cette phrase que, pour être *sévère*, le style des Bach, des Haendel, des grands maîtres de l'orgue, ait manqué de gravité et de mélodie? Que M. Stern y pense : le style de l'orgue n'est plus à refaire ni à modifier. C'est une langue fixe comme les propriétés essentielles de l'instrument même. Renoncer volontairement au genre conditionnel qui est le plus favorable à la nature de l'orgue, se jeter de préférence dans un style mixte et bâtard, qui n'est franchement ni celui de l'orgue ni celui du piano, c'est tourner le dos à la bonne école, c'est faire fausse route comme la plupart de ceux qui de nos jours ont composé en France dans ce genre. L'Allemagne semble plus fidèle aux saines traditions de l'art.

M. Stern a été plus heureusement guidé lorsqu'il a eu la pensée de ne composer qu'en vue des demi-forces, et d'écarter toute difficulté. Les vingt-six numéros qui forment sa collection sont calculés dans ce but. L'intervention de la *pédale* n'y est point obligée. De crainte même d'embarrasser ses clients, M. Stern a évité autant que possible le genre fugué et surtout la fugue *ex professo*, précisément ce qui convient le mieux aux capacités de l'orgue! Ce recueil, destiné à l'usage des deux cultes, a du moins le mérite d'une recommandable facilité. Il se compose de dix-sept préludes, de huit morceaux de sortie et d'une seule fugue, d'ailleurs très-libre.

Dans tout cela il y a plus d'habitude de faire que d'idées originales. Rien de neuf, d'imprévu dans les thèmes, dans la modulation. Le développement est assez nettement filé et ne manque pas d'abondance. Quant aux effets d'orgue proprement dits, si estimés présentement, ils n'y sont guère qu'arbitraires et limités. L'auteur n'a donné aucune indication rigoureusement précise pour le mélange des jeux. Sa musique n'est d'ailleurs calculée que pour un instrument à deux claviers ou même à clavier unique. Voilà bien des raisons capables d'attirer les organistes des petites paroisses qui ne jouent guère que des compositions apprises par cœur. Nous engageons cependant M. Stern à entrer désormais dans une voie plus large, à ne pas se contenter aussi aisément d'une facile médiocrité, et surtout à apprécier à sa juste et haute valeur la portée de l'élément scientifique, qui n'exclut ni l'imagination ni la grâce, et sans lequel le style de l'orgue devient une mesquine et impuissante copie du style du piano moderne.

MAURICE BOURGES.

CORRESPONDANCE.

REVUE MUSICALE DE LONDRES.

Ce 28 juin.

ATHALIE, *avec musique de* MENDELSSOHN.

Parmi les compositions de Mendelssohn encore inconnues à Paris, se distingue la musique d'*Athalie*. C'est, comme on le sait, le roi de Prusse qui l'avait engagé à écrire la musique d'*Antigone*, que le public parisien a pu applaudir au théâtre de l'Odéon. C'est encore sur la demande expresse du roi de Prusse qu'a été composée la musique d'*Athalie*, qui vient d'être exécutée à Exeter Hal, par la *Sacred harmonic Society*.

L'idée d'adapter de la musique à l'œuvre de Racine n'est pas neuve. Racine lui-même, dans une correspondance avec Boileau, parle de J.-B. Moreau, compositeur attaché à la cour de Louis XIV, comme auteur d'une musique d'*Athalie*. Un compositeur allemand, J. A. P. Schulz, en a écrit une aussi, et on en a conservé des exemplaires dans quelques bibliothèques. Sans faire du tort à l'un ou l'autre de ces auteurs, nous osons dire que la haute intelligence de Mendelssohn, son érudition, ses profondes connaissances littéraires et musicales le rendaient plus apte que personne à réussir là où tout autre musicien a dû trouver des difficultés souvent insurmontables.

M. Bartholomew, le collaborateur habituel de Mendelssohn, a arrangé un poëme qui se récite avant la musique, et dans la 3e partie avec accompagnement musical. Le compositeur, au lieu de ne faire chanter les chœurs que par des vierges lévites, a ajouté des voix d'hommes, afin d'éviter la monotonie. Cela est, d'ailleurs, justifié par la part que peuvent prendre les prêtres aux récits et aux sensations différentes que la musique doit reproduire. Le compositeur a, en outre, introduit deux choraux; le premier, *O Dieu du ciel, regarde*, dans le chœur qui exprime les plaintes du peuple; le second, *Je viens du ciel*, dans la partie instrumentale, où il décrit la prédiction d'une nouvelle Jérusalem, par la voix du grand prêtre.

L'anachronisme qui, par ce genre de musique, nous transporte plutôt au siècle chrétien et à l'Eglise chrétienne, a dû être commis par le compositeur avec intention. Nous ne nous y arrêterons donc pas, et nous dirons à nos lecteurs que, depuis l'ouverture jusqu'au dernier chœur, la musique porte le cachet de cette grandeur, de cette noblesse et de cette simplicité que nous trouvons dans l'oratorio d'*Élie*. Rien de plus beau que l'introduction chorale de l'ouverture exécutée par les instruments de cuivre; rien de plus délicieux que le cantabile confié aux instruments à vent et accompagné par des harpes. Les trompettes préparent d'une façon grandiose le thème principal de l'ouverture, qui est d'un effet des plus dramatiques, des plus imposants.

Mendelssohn développe une puissance instrumentale vraiment colossale dans le travail d'orchestre qui accompagne le chœur *ô Sinaï!* de la première partie. Les entrées des altos dans le chœur « *Pendant qu'Athalie prépare l'encens*, etc., » sont d'une élévation sublime; la manière de conduire les voix dans le duo des deux soprani qui suit est merveilleuse, et le morceau « *Combien de temps, ô Seigneur*, » est d'une puissance admirable.

Après plusieurs beaux chœurs, l'auteur termine la 3e partie par un trio de voix de femmes qui ne peut être comparé qu'à celui de l'oratorio d'*Élie*.

La quatrième partie s'ouvre par une marche guerrière, ayant pour trio une espèce de choral animé, constamment interrompu par des coups secs de trombones d'un effet tout particulier. Ce qui suit est encore d'un grand intérêt, et le chœur final termine dignement cette œuvre. Le style propre à Mendelssohn, et même certaines formules mélodiques de prédilection, se retrouvent constamment dans cette musique, qui a le grand mérite d'être dramatique sans le secours de moyens bruyants, et mélodique sans abandonner la forme déclamatoire du récit. La tâche était immense; le génie de Mendelssohn a su le remplir.

Théâtres et Concerts.

Les deux ouvrages qui résument tout le succès de la saison, ce sont *Don Gioviani* et *les Huguenots*. Le chef-d'œuvre de Mozart a obtenu un égal succès aux deux théâtres italiens. *Les Huguenots* remplissent la caisse de Covent-Garden, en attendant la première représentation du *Prophète*, qui est en pleine répétition. Il ne reste que quelques semaines pour la mise en scène et les études en général; mais ici on a l'habitude d'aller vite en besogne, et on n'en va pas plus mal. Il n'est donc pas douteux que l'exécution du *Prophète* ne soit digne en tout du mérite et de l'importance de l'ouvrage.

L'opéra allemand, malgré plusieurs représentations suivies, a fait d'assez mauvaises affaires; nous croyons que la véritable cause en était le choix des pièces et la substitution de talents de second ordre à de premiers sujets, qui, tantôt par maladie, tantôt par d'autres raisons, ont été empêchés de paraître. Le directeur du Princess-Théâtre a engagé la troupe pour six représentations; espérons qu'il fera de meilleures affaires que n'en a fait l'entreprise à Drurylane.

Les concerts diminuent : les derniers bulletins ne constatent que peu de cas. Les concerts-monstres de Jullien ont produit peu d'effet et peu d'argent. Il a repris possession du Jardin Surrey, où les quadrilles, valses, polkas et toutes sortes de pots-pourris trouvent un auditoire nombreux et enthousiaste. C'est là que de telles exhibitions musicales sont bien placées, et non dans des salles de concert, qui doivent être réservées aux véritables artistes et aux productions intéressantes pour l'art et les amateurs.

Ernst, encouragé par le beau succès qu'il avait obtenu à son concert, en annonce un second, où, entre autres morceaux, il jouera le concerto de Mendelssohn et un rondeau de sa composition. Je regrette de n'avoir pas assez de place pour vous parler longuement du succès colossal de Dreyschok dans son concert; il me suffira de dire que presque tous les morceaux,—et il en a joué neuf,—ont été bissés. La vigueur la plus étonnante, un mécanisme fabuleux, une expression délicieuse, une variété de difficultés des plus étonnantes, l'élèvent au rang des premiers pianistes vivants. Il a joué la sonate de Beethoven en *ut* dièze mineur, d'un style vraiment classique, c'est-à-dire avec une ampleur, une noblesse et une expression soutenue. Le succès de Dreyschok est le plus grand succès de toute la saison. Permettez-moi de dire que Mlle Jetty de Treffz, la charmante cantatrice, qui cette année est la lionne de Londres, a chanté un air écossais national et une barcarolle « *la Veneziana*, » que j'ai écrite pour elle. Grâce à sa voix si belle, si argentine, à son goût si exquis, à l'esprit si vif et si charmant qu'elle a su déployer, cette bluette a obtenu un beau succès. L'éditeur Ewer et Cie, l'a immédiatement achetée, et la fera paraître sous peu de jours.

H. Panofka.

NOUVELLES.

*** Demain, lundi, au théâtre de la Nation, reprise de *Dom Sébastien*, de Donizetti.

*** La dernière représentation du *Prophète* a eu lieu vendredi; c'était la vingt-quatrième du chef-d'œuvre, et la troisième donnée dans le cours de la semaine. Jamais ouvrage nouveau n'a terminé plus brillamment la première phase d'une carrière plus glorieuse. Nous l'avons déjà dit, *le Prophète* a triomphé de tous les fléaux à la fois, la chaleur, l'épidémie, l'émeute et la guerre. Il a constamment amené la foule, et les recettes de cette semaine ont égalé celles des meilleurs jours d'hiver. Il est sans doute bien fâcheux pour l'administration d'être obligée de suspendre une telle veine; mais quand un ouvrage a été monté par des artistes aussi éminents que Mme Viardot, Roger et Mme Castallan, il est impossible de leur donner des doubles; ces artistes s'éloignant, il faut attendre qu'ils reviennent. On croirait qu'ils ont voulu rendre nos regrets encore plus vifs, par la manière dont ils ont chanté et joué vendredi. L'enthousiasme se manifestait à chaque instant par des tonnerres de bravos, des acclamations. Au quatrième acte, des masses de fleurs sont venues tomber aux pieds de Mme Viardot. Après son air du cinquième acte, le déluge de fleurs a continué; le duo chanté par elle et Roger a redoublé les transports. A la chute du rideau, toute la salle a redemandé Roger, Mme Viardot et Mme Castellan, qui ont reparu et reçu en personne les témoignages d'admiration sympathique. Que ne pouvait-on aussi rappeler le compositeur, qui le méritait avant tous et plus que tous?

*** La charmante Carlotta Grisi doit bientôt faire sa rentrée.

*** Le *Prophète* se monte à Marseille. Mathieu et Mme Steiner-Beaucé, sœur de Mme Ugalde, rempliront les deux principaux rôles.

*** Hier, samedi, a eu lieu la première représentation de la *Saint-sylvestre*, opéra-comique en trois actes, dont les paroles sont de MM. Mélesville et Masson, la musique de M. Bazin.

*** Un acteur du Théâtre-Français, nommé Joanuis, a débuté dimanche dernier à l'Opéra-Comique, dans le rôle de Biju, du *Postillon de Longjumeau*. Le passage d'une scène à l'autre ne lui a pas nui; son succès a été franc et légitime.

*** Mme la comtesse Rossi, autrefois Mlle Sontag, va, dit-on, reparaître sur la scène. On attribue à un changement de fortune, causé par les événements politiques, la détermination qui ramène, après vingt ans, la cantatrice devenue noble dame, à l'exercice public de son art, que, du reste, elle n'avait jamais cessé de cultiver. C'est à Londres, sur le théâtre de la Reine, qu'elle doit bientôt chanter. Depuis le départ de Jenny Lind, M. Lumley méditait cette conquête, qu'il est enfin parvenu à s'assurer.

*** Samedi prochain, à sept heures précises du soir, M. Louis Chollet improvisera sur l'orgue pendant le *Te Deum* qui sera chanté à Saint-Thomas-d'Aquin, à l'occasion de la fête patronale de cette paroisse.

*** L'innovation des *prix nets* substitués aux *prix marqués*, a été reçue comme nous l'attendions. Le public a été charmé de voir disparaître une fiction qui ne trompait personne, et qui pourtant laissait toujours la crainte d'avoir été trompé. Aujourd'hui, tout au contraire, il sait que le prix net est le même pour tout le monde, et se félicite de n'avoir plus d'inconnu à dégager.

*** On annonce que Rubini est très-gravement malade dans son domaine de Romano, en Lombardie.

*** Les correspondances d'Italie portent que deux artistes viennent d'y périr les armes à la main. L'un est Giuseppe Visanotti, chanteur distingué, frappé le 3 juin sous les murs de Rome; l'autre, c'est Marliani, l'auteur du *Bravo* et de *la Xacarilla*, qui a trouvé la mort sous les murs de Bologne. Marliani appartenait à une riche famille de la Lombardie, et, très-jeune, s'était rangé sous la bannière du carbonarisme. Après 1830, ayant épuisé sa fortune au service de son parti, il vint en France, où Rossini l'encouragea dans ses essais. De retour dans son pays, toujours plein d'amour pour la liberté, de haine pour l'étranger, il a combattu et succombé avec un admirable héroïsme.

Chronique étrangère.

*** *Berlin.* — Joseph Gung'l, revenu parmi nous depuis quelques jours de son voyage en Amérique, vient de donner son premier concert. Sa rentrée a été des plus brillantes; la salle pouvait à peine contenir tous ceux qui se pressaient pour être les premiers à applaudir leur ancien favori. Parmi les morceaux exécutés, ce sont les nouvelles compositions de Gung'l qui ont obtenu le plus de succès et qui ont procuré non-seulement à leur auteur l'honneur d'être rappelé à la fin du concert, mais encore la preuve qu'il n'avait pas perdu la sympathie du public.

*** *Francfort.* Jenny Lind, a passé incognito par cette ville pour se rendre à Eins, où l'on espérait que la grande cantatrice se ferait entendre dans un concert. Le vicaire de l'Empire et l'archiduc Stéphan ont assisté à un concert au *Weidenbusch*, dans lequel on a entendu un orchestrion de construction nouvelle

*** *Leipzig.* Le public ne se lasse pas d'entendre Le Val d'Andorre d'Halévy. A la sixième représentation, la salle était aussi remplie qu'à la première.

Exposition de peinture et de sculpture au palais des Tuileries

Le public est prévenu que le jour réservé est fixé dorénavant au vendredi au lieu du samedi. Les salles seront ouvertes le vendredi à huit heures du matin et ne fermeront qu'à six heures du soir. Les voitures amenant des personnes à l'exposition auront accès dans la cour des Tuileries (ce jour-là seulement) par les guichets de la rue de Rivoli et du pont National. Les visiteurs entreront dans les salles de l'exposition par le pavillon de l'Horloge. Les voitures stationneront sur le quai et sur la place des Pyramides. On entrera par le quai dans la partie de l'exposition qui est dans l'orangerie du Louvre.

BAINS DE MER DE SAINT-MALO.

Plage magnifique, logements et hôtels confortables; vie peu chère, population paisible occupée, état sanitaire excellent; ouverture de l'établissement le 1er juillet.

Le gérant : Ernest DESCHAMPS.

PUBLIÉ PAR LES MAISONS

BRANDUS ET Cie, 87, rue Richelieu. — **TROUPENAS ET Cie,** 40, rue Vivienne.

LE PROPHÈTE

Opéra en cinq actes. — Paroles de **M. G. Scribe.**

MUSIQUE DE

GIACOMO MEYERBEER.

MORCEAUX DE CHANT DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

EN VENTE:

QUATRE AIRS

DE

Ballet

POUR PIANO.

1. VALSE . . . . . 1 50 net.
2. PAS DE LA REDOWA . . . . 2 50 net.
3. QUADRILLE DES PATINEURS 2 » net.
4. GALOP . . . . . 2 » net.

—

Marche

DU SACRE,

Pour piano, 1 fr. 50 net.

—

QUADRILLE

PAR

STRAUSS.

Pour piano . . . . . 2 » net.
A quatre mains. . . . . 2 » net.
Pour grand orchestre . . . . . 3 50 net.
Pour petit orchestre. . . . . 2 50 net.

—

TROIS

PAS REDOUBLÉS

et

UNE MARCHE

POUR

Musique militaire,

par

J. MOHR.

Prix de chaque : 2 fr. 50 c. net.

—

N. LOUIS.

Op. 184.

FANTAISIE BRILLANTE

pour piano et violon.

—

Le poëme, 1 fr. net.

N° 1. **CHOEUR PASTORAL.** « *La brise est muette.* » 2 50 net.
2. **CAVATINE,** chantée par Mme CASTELLAN. « *Mon cœur s'élance.* » . . . . . 2 50 net.
2 *bis.* LA MÊME, transposée en *la* bémol . . . . . 2 50 net.
3. **L'APPEL AUX ARMES,** solo et chœur. « *O Liberté !* » (Extrait du prêche.) . . . . . 2 50 net.
3 *bis.* LE MÊME, arrangé pour quatre voix d'hommes . 2 » net.
3 *ter.* LE MÊME, arrangé pour voix seule. . . . . 1 50 net.
4. **ROMANCE** à deux voix, chantée par Mmes CASTELLAN et VIARDOT. « *Un jour dans les flots.* » . . . 2 50 net.
5. **VALSE ET MORCEAU D'ENSEMBLE.** . . . 3 » net.
6. **LE SONGE ET LA PASTORALE,** chantés par M. ROGER, accompagné des trois Anabaptistes. . . 3 50 net.
6 *bis.* **LE SONGE,** seul, chanté par M. ROGER accomp. de trois Anabaptistes. « *Sous les vastes.* » . . . . . 2 » net.
7. **LA PASTORALE,** seule, chanté par M. ROGER acc. des trois Anabaptistes. « *Pour Berthe.* » . . . . . 2 50 net.
7 *bis.* LA MÊME, pour voix seule. . . . . 1 50 net.
7 *ter.* LA MÊME, transposée en *la* bémol. . . . . 1 50 net.
8. **ARIOSO DE FIDÈS,** chanté par Mme VIARDOT. « *Mon fils, sois béni.* » . . . . . 1 50 net.
8 *bis.* LE MÊME, transposé en *la* bémol mineur, pour voix de soprano. . . . . 1 50 net.
9. **GRAND QUATUOR,** chanté par MM. ROGER, LEVASSEUR, GUEYMARD et EUZET. « *Gémissant.* » . . . 4 » net.
10. **CHOEUR DES ANABAPTISTES,** « *Du sang.* » 2 » net.
11. **COUPLETS DE ZACHARIE,** chantés par M. LEVASSEUR, « *Aussi nombreux,* » avec chœur. . . . 3 50 net.
11 *bis.* LES MÊMES, pour voix seule. . . . . 2 50 net.
12. **L'ARRIVÉE DES PATINEURS,** chœur . . . . 3 » net.
13. **TRIO BOUFFE,** chantés par MM. BREMONT, LEVASSEUR et GUEYMARD, « *Sous votre bannière..* » . . 4 » net.
14. **CHOEUR DES SOLDATS RÉVOLTÉS.** . . . . . 1 50 net.
15. **PRIÈRE** chantée par M. ROGER. « *Eternel.* » . . . 2 » net.
16. **HYMNE TRIOMPHAL,** chanté par M. ROGER avec chœur, « *Roi du ciel.* » . . . . . 3 » net.
16 *bis.* LE MÊME, pour voix seule . . . . . 2 » net.
17. **COMPLAINTE DE LA MENDIANTE,** chanté par Mme VIARDOT. « *Donnez.* » . . . . . 2 » net.
17 *bis.* LA MÊME, transposée pour soprano . . . . . 2 » net.
18. **DUO** chantée par Mmes CASTELLAN et VIARDOT. « *Pour garder à ton fils.* » . . . . . 4 » net.
19. **DOMINE SALVUM** et **IMPRÉCATION,** chantés par Mme VIARDOT, 4 Anabaptistes et le chœur. « *Que Dieu sauve.* » . . . . . 2 50 net.
19 *bis.* LES MÊMES, chantés par Mme VIARDOT et quatre Anabaptistes . . . . . 2 » net.
19 *ter.* **IMPRÉCATION** p. voix seule. . . . . 1 50 net.
20. **CHOEUR DES ENFANTS ET CHOEUR GÉNÉRAL.** « *Le voilà, le roi prophète* ». . . . . 2 » net.
20 *bis.* **CHOEUR DES ENFANTS** . . . . . 1 50 net.
21. **COUPLETS DE FIDÈS** chantés par Mme VIARDOT. « *Qui je suis !* » . . . . . 2 » net.
22. **SCÈNE, CAVATINE ET AIR,** chantés par Mme VIARDOT. « *O prêtres de Baal !* » . . . . . 3 » net.
22 *bis.* **CAVATINE,** chantée par Mme VIARDOT (extrait du grand air). « *O toi.* » . . . . . 1 50 net.
22 *ter.* LA MÊME, transposée en *ré* . . . . . 1 50 net.
22 *quater.* **AIR** (extrait de la scène), « *Comme un éclair.* » 2 » net.
23. **GRAND DUO,** chanté par M. ROGER et Mme VIARDOT. « *Mon fils! je n'en ai plus.* » . . . . . 4 » net.
24. **TRIO,** chanté par M. ROGER, Mmes VIARDOT et CASTELLAN. « *Combien ma douleur* » . . . . . 4 » net.
24 *bis.* **NOCTURNE** à trois voix (extrait du trio). « *Loin de la ville.* » . . . . . 1 50 net.
25. **COUPLETS BACHIQUES,** chantés par M. ROGER. « *Versez, que tout respire.* » . . . . . 2 » net.

POUR PARAIRTE

INCESSAMMENT:

ROSELLEN.

Op. 114.

Grande Fantaisie brillante.

pour piano.

—

GORIA.

Fantaisie dramatique

POUR PIANO.

—

J. HERZ.

Arrangements pour piano

DES

AIRS DE BALLET

et de la

Marche du Sacre.

—

LECARPENTIER.

Deux Bagatelles

pour piano.

—

ED. WOLFF.

Grand duo à quatre mains.

Op. 158.

—

ADAM.

SIX AIRS FACILES POUR PIANO.

—

DEUX QUADRILLES

PAR

MUSARD.

—

Valses

ETTLING.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 28. 15 Juillet 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Lois.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Robrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal parait le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De l'opéra en Europe, Christophe Gluck, par **Léon Kreutzer.** — Théâtre de l'Opéra-Comique, *la Nuit de Saint-Sylvestre* (1re représentation) par **H. Blanchard.** — Opéra bouffe français, *la Saint-André ou l'Orpheline bretonne* (1re représentation). —Exposition des produits de l'industrie (premier article), par **H. Blanchard.** — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

DE L'OPÉRA EN EUROPE (*).

CHAPITRE XX.

De l'Opéra en France à la fin du 18e siècle.

CHRISTOPHE GLUCK.

Vers 1760, l'honnête citadin, en se réveillant, n'avait pas, ainsi que nous, à consulter son journal pour savoir à quel péril la société avait échappé durant la nuit. Le pays était assez paisible pour que les gazetiers dussent mettre chaque jour leur esprit à la torture, afin de trouver quelques nouvelles à jeter en pâture à la curiosité publique. Heureusement pour elle alors la France *s'ennuyait*; la guerre acharnée engagée par les encyclopédistes contre tout ce qui est vénéré parmi les hommes, avait d'abord soulevé une polémique passionnée, à laquelle bientôt l'indifférence avait fait place. L'œuvre était terminée; par la mine et la sape ils avaient ruiné les fondements de l'ancien ordre social; mais, ainsi qu'il arriva à Moïse, il ne devait pas leur être donné de pénétrer dans cette terre promise de nouvelle espèce; ils avaient rendu la brèche praticable, mais des champions moins timorés étaient nécessaires pour donner l'assaut. Je le répète, la société parisienne s'ennuyait. Les *professions de foi* d'athéisme étaient usées depuis longtemps; quant aux affaires de l'État, les gazetiers ne songeaient pas à s'en occuper. La perspective de la Bastille suffisait pour les dissuader d'attaquer ouvertement et de calomnier sans preuves. Les gazettes chômaient, les collecteurs de nouvelles faisaient de fréquentes excursions dans les coulisses de l'Opéra, et en rapportaient chaque jour quelque butin; or, un voyage à l'Opéra n'est pas, comme l'on sait, un pélerinage en terre sainte : aussi les nouvelles recueillies n'étaient-elles pas toutes très-édifiantes. Quel jour Mlle Arnould avait reçu le duc de***; quelle nuit le marquis d'*** avait rencontré chez Mlle Hus un personnage dans un costume peu conforme aux règles de la bienséance; comment le comte de*** avait donné son congé à sa nymphe de coulisses; comment le chevalier de*** avait reçu le sien; la couleur de la livrée de Mlle Guimard au Longchamps dernier; ses petits soupers commencés à la lueur de cent bougies, et se terminant dans une obscurité dont les bonnes mœurs avaient certes le droit de se plaindre; des quolibets par milliers sur les fermiers généraux, véritable providence des filles d'opéra, qui vidaient les coffres-forts avec une prestesse tenant du prodige; des anecdotes sur MM. Colardeau et de Carmontelle, chantres gagés des plus célèbres courtisanes de l'époque; les mésaventures de Poinsinet, ses vanteries, l'histoire de ses quatre cent cinquante maîtresses; tous ces menus détails occupaient un instant le public, mais n'avaient pas pour lui l'intérêt d'une polémique ardente et suivie : aussi, lorsqu'ils entrevirent la possibilité de ranimer les querelles musicales par l'antagonisme de Gluck et de Piccinni, grande fut la joie au camp des journalistes. Non-seulement les foliculaires se jetèrent bravement dans la mêlée, mais encore les princes de la critique fourbirent leurs armes et se préparèrent à entrer en campagne.

La lutte, plus violente encore que celle qui avait signalé l'apparition de Rameau, prit naissance au parterre de l'Opéra. La *Didon* de Piccinni, interprétée par Mme *de* Saint-Huberty avec un talent auquel tous les contemporains rendent hommage, réussit à souhait. Les partisans de la musique italienne invoquèrent cet ouvrage; les gluckistes, l'*Iphygénie*. Bientôt dans l'orchestre, les deux coins du roi et de la reine, qui avaient conservé leurs anciennes dénominations, se défièrent mutuellement; souvent, comme au temps de Rameau, les coups de poing succédaient aux interpellations. Un picciniste séparé du gros de l'armée retournait-il à son logis, aussitôt un groupe de gluckistes l'entourait et l'accompagnait jusque chez lui en lui chantant les mélodies qui lui étaient odieuses. Mêmes représailles de la part des picciniste, lorsqu'un infortuné gluckiste se rencontrait sous leurs mains. Les uns logeaient Gluck rue du *Grand-Hurleur*, les autres adressaient Piccinni rue des *Petits-Chants*. Les oisifs recueillaient comme une manne précieuse tous les quolibets qui naissaient en foule sur les bancs du parterre, et les répandaient dans les salons, en ayant le soin de laisser croire que eux-mêmes les avaient imaginés.

La Harpe était un déterminé picciniste; dans son Essai sur l'opéra, il déprécie fort le talent du maître allemand, et adresse à Piccinni les éloges les plus emmiellés. Rousseau, qui bravement prenait place parmi les compositeurs, s'est montré assez froid à l'égard de Gluck. Rousseau préconisait la musique italienne. De bonne foi il croyait, dans *le Devin du village*, avoir composé de la musique italienne sur des paroles françaises. Il avait autant raison que les compositeurs du XVIe siècle, qui pensaient avoir retrouvé la musique grecque.

Grétry, perfide avec de douces paroles, envieux à ce point qu'il ne consentait à entrer dans la salle qu'à l'heure suprême où, l'œuvre de Méhul terminée, on commençait un de ses opéras, Grétry ne pouvait, non plus que Rousseau et La Harpe, aimer Gluck. Ecoutons La Harpe.

« C'est dans ce dernier (l'opéra de *Roland*), qu'il fit voir (Piccini)

(*) Voir les numéros 5, 6, 7, 8, 9, 12, 15, 19, 21, 23, 25 et 27.

que la musique pouvait avoir une expression forte, sans cesser d'être mélodieuse, et qu'elle peut ébranler notre âme, sans choquer notre oreille par ces *cris odieux*, si fréquents dans *Alceste* et *Iphygénie en Tauride*, et que tous les amateurs reprochent à la musique de Gluck.»

Plus loin il ajoute : « Gluck porta jusqu'à l'excès ce fracas de voix, chargé encore de celui de son orchestre... Je ne suis pas surpris que Traetta, témoin des acclamations de notre parterre de l'opéra, se soit écrié : *I Francesi hanno le orecchie di corno* (les Français ont des oreilles de corne). »

L'orchestre *étourdissant* de Gluck déplaisait au célèbre critique ; il trouve que le rôle que le compositeur lui confie est trop important, et que les voix s'épuisent à lutter contre un pareil vacarme. Il s'apitoie sur le sort des chanteurs, que le nouveau système doit conduire a une mort prématurée, et engage Gluck à méditer sérieusement ces vers de Marmontel :

Et mes poumons? demanda Rosalie.
Soyez tranquille, ils vous seront payés;
Sur mon état ils seront employés;
Rien n'est plus juste, et la règle établie
Veut qu'en dépense on porte à l'Opéra
Tous les chanteurs que monsieur crèvera.

Il trouve d'ailleurs *Armide* et *Alceste* d'assez pâles créations.

« Ici c'est un drame, c'est *Iphygénie*, c'est *Alceste* que je vois et que j'entends, et quand leur chant *m'ennuie* et *m'assourdit* (1), vous voulez que je demande aux instruments ce qu'elles ont dû me dire et ce qu'elles n'ont pas dit? Hé! mais en ce cas, qu'elles ne chantent pas du tout. Il y a un moyen plus court, qu'elles fassent la pantomime, et l'orchestre jouera la pièce. Si vous ne savez faire chanter que des violons, pourquoi faire crier des actrices. Qu'on s'en tienne aux gestes, et vous épargnerez leurs poumons et nos oreilles. »

O terrible critique, retourne à ton métier, utilise ton scalpel si exercé à disséquer des œuvres littéraires, mais ne touche pas à nos dieux. Pauvre homme ! Ces plaintes sublimes d'*Alceste*, qui contrastent si douloureusement avec les accents joyeux de la fête ; ces scènes si pathétiques d'*Armide*, où toutes les fureurs de sa haine sont vaincues par la toute-puissance de l'amour, tout cela *t'ennuie* et *t'étourdit*. Retourne donc à cette *Didon* qui t'est si chère, et recueille du moins ses cendres; car, en dépit de ses charmes, le bûcher l'a dévorée!

Il est de fait que l'*Alceste* ne réussit pas à Paris. Une portion du public partagea les opinions de La Harpe; Mozart, peut-être le seul dans la salle capable de comprendre cette musique, ne put s'empêcher de s'écrier en embrassant Gluck : Ces Parisiens, ils n'ont ni cœur ni entrailles; Dieu me préserve d'écrire jamais rien pour eux! Ainsi, de par Mozart, voici un pauvre public sans entrailles et sans cœur; de par le signor Traetta, le voilà favorisé d'oreilles de corne. Je prendrai volontiers le parti de Mozart, même contre le public et La Harpe. Je crois que l'on fit fort bien d'accueillir l'*Iphygénie* avec enthousiasme, mais très-mal de repousser l'*Alceste*. Lorsqu'on voit de pareils chefs-d'œuvre si lestement traités, il est aisé de dire à qui appartiennent les oreilles de corne, pour être poli et ne pas me servir d'un terme plus énergique que celui de Traetta, et qui rendrait mieux ma pensée.

Grétry, je l'ai dit, n'avait pas non plus une très-forte inclination pour la musique de Gluck. Cette grande gloire l'offusquait. Il savait bien que l'astre resplendissant ferait pâlir sa pure, mais modeste lumière. Il n'imite pas La Harpe, cela est vrai; il ne cherche pas à frapper le colosse à coups de massue, mais il ne lui épargne pas les épigrammes envenimées. A lire légèrement ses Mémoires, on ne s'aperçoit pas tout de suite de ses intentions malignes, mais on découvre que sous chacun des éloges qu'il prodigue au grand maître, se cache quelque restriction malveillante, dissimulée avec beaucoup d'art. C'est cette sauge empoisonnée dont parle Bocace, qui présentait tous les caractères d'une innocente fleur, mais qui n'en donnait pas moins la mort. La Harpe est franc au moins dans ses attaques. Grétry est plus subtil; il agit dans l'ombre; il rôde pour ainsi dire autour du domaine de son rival, cherchant à y pénétrer par quelque brèche, et se dérobant aussitôt s'il est découvert. Ne voulant pas attaquer ouvertement, il s'en prend à l'Opéra, il s'en prend à la musique française et exalte les compositions italiennes, parce qu'il les juge insuffisantes pour lutter contre les siennes (1).

« Je ne balancerai pas à dire que l'Opéra de Paris sera forcé, tôt ou tard, de chanter sans crier, de chanter comme on chante en Italie, s'il veut conserver son spectacle. Les spectateurs participent trop aux

(1) Si La Harpe s'était contenté de s'en prendre aux cris de Mlle Levasseur, et même de Mme Saint-Huberty, il aurait pu avoir raison. Remarquables dans les parties déclamées de leurs rôles, elles conservaient encore dans le chant quelques-uns de ces ornements vieillis, de ces cris perçants si à la mode au temps de Lully; mais rendre responsable le compositeur de l'infériorité des chanteurs, voilà qui est inexcusable, et c'est cependant ce que font encore aujourd'hui tous les demi-connaisseurs, à ce point qu'on a vu bien plus souvent réussir une mauvaise musique par le talent des chanteurs, qu'une bonne musique triompher de l'incapacité d'artistes secondaires. A l'époque de Mlle Levasseur, en somme, le chant français s'était déjà singulièrement perfectionné, et je ne sais pas s'il eût été impossible à nos chanteurs de lutter sans désavantage avec les virtuoses italiens. Qu'eût dit La Harpe, s'il eût assisté à l'Opéra cinquante ans plus tôt? Le cri mélancolique que le paon jette dans l'air du haut de son perchoir, la plainte monotone de la chouette nocturne, tous les sons enroués, criards, rauques ou perçants, que peuvent émettre les plus rudes gosiers des êtres créés, ont chacun leur imitation dans l'ancien chant français. Tels des ornements qui transportaient d'aise les amateurs du XVIIe siècle, devaient ressembler à un miaulement, tels autres à un glapissement. Il faut savoir que l'habitude faisait aimer aux Romains le goût d'une abominable substance, l'assa fœtida, qui nous soulèverait le cœur; il faut savoir qu'elle rend très-agréables au palais chinois les chenilles et les vers de mer, pour admettre que les oreilles ne se dressassent pas d'horreur aux accents de Mlles Lerochois et Desmatins, de Dun et de Dumesnil (singulier virtuose du reste, auquel ses camarades avaient promis d'accorder une gratification chaque fois qu'il paraîtrait sur le théâtre sans être ivre, et qui se vantait depuis plus de deux ans de ne pas l'avoir touchée). Les agréments du chant n'étaient pas notés pour la plupart; ils étaient livrés au caprice des chanteurs, qui en avaient inventé un nombre prodigieux. Il y avait les *cadences brisées*, les *cadences feintes*, les *cadences pleines*, les *cadences jetées*, les *accents*, les *martellements*, les *ports de voix réels*, *feints*, *coulés*; il y avait les *pincés*, les *filés*, les *balancés*, les *flattés*. Quelquefois on réunissait ensemble plusieurs de ces agréments; une phrase ne pouvait jamais se terminer sans leur secours. Ajoutez à cela un chevrotement continu sur toutes les notes, une prononciation érigée en préceptes, qui intimait aux chanteurs l'ordre de donner à l'e muet le son de *eu* : gloi-*reu*, v ctoi-*reu*; qui recommandait de chanter *louax*, pour lois; *voüex*, pour voix; *ch' aime*, pour j'aime, etc.; des roulades ridicules placées sur certains mots convenus; celles-ci bien et dûment écrites par Lully, quoi qu'en ait dit un de ses historiographes :

« Jamais on ne le vit, plein d'une folle audace,
» A des chants dénués ou de force ou de grâce,
» D'un vers trop répété rompre la liaison,
» Ou sur le même mot voltiger sans raison. »

unissez pour un moment seulement, car l'épreuve serait trop cruelle si elle se prolongeait, un aigre soprano, une haute-contre chevrotante, adjoignez-leur une de ces basses-tailles qui ne pouvaient jouer Jupiter ou Hercule sans avoir obtenu de leur collègue Bacchus les plus grosses de ses outres (basses-tailles qu'en Allemagne on nomme si singulièrement *Bier Bass*, et qui doivent leur étrange mérite aux nombreux pots de bière qu'elles ont avalés); associez tous ces timbres agréables dans un harmonieux ensemble; joignez-y un accompagnement de violons, détonnant à l'aventure, de trompettes intempestives, de violoncelles enroués, vous aurez alors une parfaite idée de l'opéra français tel qu'il existait au temps de Lully.

Et l'époque dont parle La Harpe, les principaux chanteurs de l'Opéra étaient Mlle Chevalier, Mlle Arnould, Mlle Lemierre (remplacée par Mlle Levasseur), dont les journalistes du temps disaient : « C'est tour à tour un rossignol qui chante, un ruisseau qui murmure, un zéphir qui folâtre. » Pillot remplaçait sans avantage Jeliotte. Gelin et Larrivée chantaient les basses-tailles. La danse brillait d'un éclat plus vif que le chant. Le grand Vestris, le *dieu de la danse*, « qui quelquefois daignait redescendre à terre après ses pirouettes, pour ne pas humilier ses camarades ; » le grand Vestris avait fait déjà son apparition sur notre théâtre et était secondé par Mlle Guimard, célèbre par ses entrechats, ses dîners, ses petits appartements, ses équipages, et plus encore par sa facilité à changer d'amours, facilité qui devait être grande, puisqu'on la remarquait à une époque assez indulgente, comme on le sait, sur ce point.

(1) Si ce proverbe : *Charité bien ordonnée commence par soi-même*, est d'une application assez générale, on pourrait désirer quelquefois qu'elle finît par les autres. C'est ce que Grétry ne pratiqua guère. Il a écrit trois volumes de Mémoires d'un style assez incorrect, entremêlé de redondances philosophiques, débris de ses conversations avec Diderot et consorts, semés de paradoxes, mais aussi de détails curieux et piquants, car il avait beaucoup d'esprit. Dans ces Mémoires, il donne toute son attention aux plus légers détails de ses partitions. Dans certain opéra, deux ou trois notes de basson indiquent la mine que fait un jaloux; dans un autre, une série de notes circulaires retracent sensiblement sur le papier la chaîne qui lie deux tendres époux. Il nous dit comment telle ordonnance de son médecin a pour effet de débarrasser son cerveau des vapeurs qui l'obstruent, et le met à même de produire des chefs-d'œuvre; en un mot, il parle longtemps et toujours de lui; mais des œuvres de Mozart, par exemple, il n'en dit pas un mot, bien qu'il ne pût s'en dissimuler la perfection. Il est vrai que la musique de Grétry ne produisait pas non plus une bien grande impression sur l'auteur d'*Idoménée*.

maux que souffre un chanteur en criant. Le plaisir devient une peine horrible; les plus beaux organes se détruisent en très-peu de temps. La musique de Gluck est belle » (il en convient), « mais elle a le défaut d'être souvent au-delà des forces humaines quant à la voix. Une voix ne luttera jamais sans risque contre quatre-vingts ou cent instruments qui donnent de toutes leurs forces. »

Grétry savait parfaitement que Gluck ne faisait jamais accompagner les voix par *quatre-vingts instruments jouant de toutes leurs forces*. Il savait que Gluck se servait principalement des instruments à cordes; que ces instruments peuvent jouer dans la nuance la plus douce, et que rarement dans ses compositions quelques instruments à vent leur sont adjoints. Il le savait, mais feignait de ne pas le savoir. Il préférait englober dans un même blâme et théâtre et chanteurs, et toute grande œuvre qui inquiétait son orgueil.

Ayant cité plus haut le nom de Marmontel, j'ajouterai, pour sa plus grande gloire et pour la plus grande autorité dont sont dignes les jugements des littérateurs, qu'à ses yeux, « Gluck est un barbare hurleur, un Orphée tudesque, un jongleur de Bohême. » On voit qu'il rivalise avec La Harpe, qui caractérise ainsi les ravissants morceaux: *Jamais dans ces beaux lieux, Voici la charmante retraite*, « airs de guinguette et de lanterne magique,» et qui appelle *Don Juan* un charivari germanique.

Les subalternes de la critique mettaient encore moins de convenances dans leurs attaques. Comparée à l'ancienne musique, la musique de Gluck était une « sale écurie mise en parallèle avec un palais; » Armide chantait non comme une enchanteresse,» mais comme une sorcière;» Alceste «hurlait comme une vivandière,» etc., etc. Gluck supportait assez difficilement ces critiques, qui dégénéraient en insultes. Avec ses amis, non en public, car cela eût compromis sa dignité d'artiste, il se plaignait vivement de la plèbe des journalistes; sa rude et impressionnable nature se trahissait en accents de colère et d'indignation; semblable au taureau blessé, il secouait violemment ces *banderillas*, qui, Dieu merci, n'effleuraient que l'épiderme, mais ne l'en piquaient pas moins. Cette sequelle de barbouilleurs de papier a usé des flots d'encre, non pas à combattre, mais à conspuer un grand génie. Pour une abeille, que de milliers de guêpes, diraient les amateurs de comparaisons; pour un homme de génie, que de misérables aventuriers littéraires qui ne vivent..... qui ne vivaient alors, que d'outrages prodigués à tout ce qui était digne de respect et d'admiration !

A l'exemple de ces généraux qui d'abord laissent engager leurs troupes avant d'en venir personnellement aux mains Gluck et Piccinni se tinrent d'abord sur la réserve; bientôt cependant ils entrèrent tous deux dans la lice. Gluck, assez mesquinement, reprochait à Piccinni d'organiser ses succès aux dîners du marquis de Caraccioli. Piccinni, d'un caractère plus doux, avait grande terreur des machinations de son rival. Il était, d'ailleurs, peu apte à la lutte. Lorsqu'il quitta sa famille pour se rendre à la première représentation de *Roland*, tous et lui-même fondirent en larmes. Il regardait une chute comme inévitable. Ses craintes furent heureusement déçues, car la pièce réussit fort bien, et les amis de Piccinni le portèrent aux nues. *Iphygénie en Tauride*, le même sujet que Gluck avait traité, n'eut pas de succès. La supériorité du maître allemand était trop visible. D'ailleurs un événement singulier emporta la pièce dès la première représentation (1). L'avantage restait donc à Gluck; mais il eut encore plus d'une tempête à essuyer. La musique italienne recevait du renfort. Sacchini arrivait à Paris avec des œuvres plus développées, plus dramatiques que celles de Piccinni. Son style, tout en conservant cette morbidezza italienne si fort appréciée par un grand nombre d'amateurs, revêtait, dans certains morceaux, un caractère de force qui rappelle le style allemand. Malgré son mérite cependant, la musique de Sacchini ne me paraît pas posséder cette fraîcheur de mélodie remarquable chez Piccinni, ni atteindre à l'énergie de Gluck. Il en est souvent ainsi de toutes les œuvres de transition ou d'éclectisme, si vous l'aimez mieux, pour parler le langage à la mode. *Œdipe à Colone* fut celui des ouvrages de Sacchini qui obtint le plus de succès et qui ranima les controverses prêtes à s'éteindre.

Si Gluck fut vivement attaqué, il rencontra de fanatiques défenseurs : la violence appelle la violence. Aussi, des milliers de pamphlets parurent-ils qui percèrent à jour la réputation des maîtres italiens. Un des plus violents est celui intitulé : *Brigandage de la musique italienne*. J'en aurais cité quelques passages s'il n'eût été écrit d'un style illisible. Il renferme des détails curieux sur les différents théâtres d'Italie. On y voit que cette coutume du rappel et du bis, mortelle ennemie de la vérité dramatique, était alors en usage comme aujourd'hui. C'est cette coutume qui a amené l'art dramatique en Italie au point où il est aujourd'hui. J'ai vu moi-même à Rome rappeler dix-neuf fois une actrice sur la scène; j'ai vu saluer quelque ridicule cavatine d'acclamations telles que pape ou empereur n'en reçut jamais de pareilles. J'ai vu Rossini, dont je parlerai tout-à-l'heure, Rossini qui, malgré les graves imperfections que les gens d'intelligence reconnaissent dans ses œuvres, n'en a pas moins produit des beautés immortelles; je l'ai vu dédaigné, méprisé par une population qui s'extasiait aux rapsodies de compositeurs dont le nom suffit pour exciter le rire. Bien différente est l'Italie des XVe et XVIe siècles de l'Italie des siècles suivants. A une époque de croyance religieuse, elle se donne presque tout entière à une musique qui devait être le symbole de la foi. Plus tard, lorsque les idées religieuses s'affaiblirent, lorsqu'elle se pénétra d'un sentiment profane, elle se livra avec emportement à tous les enivrements de la volupté; elle abandonna la majesté pour la grâce, la noblesse pour la coquetterie; elle changea follement d'amours, semblable à une de ces âmes ardentes qui, dans la jeunesse, se vouent au Seigneur par un élan irréfléchi, et qui plus tard abandonnent son culte pour chercher le plaisir dans de terrestres passions.

Telles ont été ces discussions fameuses qu'il nous est aujourd'hui si difficile de comprendre. Le temps n'a pas été favorable aux compositions italiennes. Malgré des beautés réelles, leur réputation n'a pu se soutenir. Composées avec précipitation, uniquement dans le but de satisfaire les passagères passions d'un public, elles ne portent pas ce cachet de sévère beauté qui défie les caprices de la mode. Dans Piccinni, dans Sacchini on rencontre d'admirables fragments; mais on aurait de la peine à faire accepter à notre public des actes entiers de ces ouvrages, tandis que les belles scènes d'*Armide*, d'*Orphée*, seraient encore écoutées avec ravissement. De tant d'œuvres accumulées durant ce siècle, combien peu ont eu de la durée! On pourrait comparer les œuvres dramatiques à des navires battus par la mer; une vague de l'opinion les engloutit, une autre les relève. *Alceste*, *Don Juan*, *le Barbier*, échouèrent aux premières représentations. *Didon* et *Roland* réussirent merveilleusement. Pour quelques nobles vaisseaux entrés dans le port toutes voiles ouvertes, vainqueurs de la tempête, combien de navires plus frêles ont échoué, non sans lutte glorieuse, dont nous découvrons avec tristesse les débris sur la plage muette et abandonnée!

LÉON KREUTZER.

(1) Lorsque *Iphygénie* parut devant le public, un mouvement inusité se manifesta dans le parterre. Au lieu d'entrer en scène d'une façon convenable à la fille du roi des rois, on la vit se précipiter sur le théâtre, le teint enflammé, se heurtant à chaque coulisse, tantôt baissant les yeux vers la terre, tantôt adressant aux frises les regards les plus inquiets, les plus désespérés. Piccinni pâlit dans sa loge, et le public partit d'un rire inextinguible.... Iphygénie était ivre! Un plaisant s'écria que l'ouvrage ne devrait pas s'appeler *Iphygénie en Tauride*, mais *Iphygénie en Champagne*. Ce qu'il y a de plus singulier, c'est que Mlle Laguerre, qui jouait ce mauvais tour à Piccinni, au milieu de sa pantomime incohérente, chanta parfaitement juste. Malgré cela la pièce ne put résister à l'incident et encore moins à l'épigramme. C'était l'époque où une plaisanterie venue du parterre suffisait pour tuer une pièce.

THÉATRE DE L'OPÉRA COMIQUE.

La Nuit de la Saint-Sylvestre,

LIBRETTO EN TROIS ACTES, DE MM. MELESVILLE ET MASSON.

Partition de M. François Bazin.

(Première représentation le 7 juillet 1849.)

Zschocke, Helvétien romancier, conteur, faiseur de nouvelles, a fourni, dans le temps, à MM. Melesville et Michel Masson, le sujet

d'un vaudeville : *Le Garde de nuit*, qui obtint beaucoup de succès au théâtre des Variétés, et qu'ils ont transformé en opéra-comique, sous le titre de *la Saint-Sylvestre*. C'est, comme on dit en termes du métier, un *ours*, mais un ours apprivoisé déjà par le succès que lui fit le charmant talent de Vernet, qui joua délicieusement le rôle du garde de nuit. Les soixante ou quatre-vingts représentations que ce vaudeville a obtenues au théâtre des Variétés; la spécialité de cette feuille, musicale avant tout, et les nombreuses analyses que divers journaux ont déjà faites de la pièce, nous dispensent d'entrer dans les détails de cette intrigue assez compliquée. Il suffira donc de dire à nos lecteurs, s'ils ne le savent déjà, que dans un grand duché quelconque d'Allemagne, l'héritier présomptif, assez mauvais sujet, sortant d'un bal où il s'ennuie, parce qu'il s'y trouve une princesse Augusta qu'il n'aime pas, et qu'on veut lui faire épouser, force un jeune garde de nuit de lui céder son costume en lui donnant en échange son domino rose et son masque bleu. L'un va en bonne fortune populaire; l'autre est forcé de subir un tête-à-tête d'amour aristocratique avec une comtesse que veut absolument épouser le gouverneur de la résidence, le comte Stilberg. De là, intrigue, quiproquo, scène de jalousie, duel proposé par écrit au comte étourdiment, comme peut le faire un jeune fou, par le prince héréditaire enfin, et accepté avec joie et une reconnaissance comique par le susdit comte de Stilberg, aussi aveuglément amoureux que brave, quoique courtisan. Pendant ce temps, le vrai prince, sous les habits du garde de nuit qui le remplace au bal, pousse sa pointe près de la fiancée du jeune fonctionnaire chargé d'annoncer chaque heure de la nuit aux habitants de la ville. La jeune fille est prête à céder toutes sortes de choses à celui que, dans l'obscurité, elle prend, contre toute vraisemblance, pour son amant, lorsque celui-ci arrive à temps pour n'être pas... un Georges Dandin en herbe. Je ne voudrais pas jurer qu'il ne le sera pas complétement, d'après les sentiments que montre le jeune prince, épousant, au reste, la princesse Augusta, qui ne se montre point au public, ce dont il n'a nullement paru contrarié.

Il y aurait de la présomption à penser que mes lecteurs ont bien saisi le fil de l'intrigue d'après cette imparfaite analyse; mais, encore une fois, il n'est pas dans la mission de la *Gazette musicale* de s'étendre outre mesure sur l'analyse de l'action dramatique. Si, d'ailleurs, le peu de chose que nous en disons donne à quelques-uns le désir de faire plus ample connaissance avec la pièce, ils n'auront certainement pas lieu d'en être fâchés, et ne seront point étonnés du succès qu'elle a réobtenu.

M. Bazin s'est associé à ce succès par la partition qu'il a écrite sur ce libretto. M. Bazin sait son métier, on peut même dire son art, car sa mélodie est distinguée, son harmonie est pure et bien choisie, son instrumentation bien sonnante, sa déclamation vraie comme celle de presque tous nos compositeurs français; ses morceaux ont la mesure voulue pour ne pas entraver l'action dramatique, ils ont de la chaleur; mais.... — car il faut toujours que le *mais* restrictif de la critique intervienne pour donner quelque valeur à l'éloge —, mais cette chaleur n'est pas la verve, l'originalité, qui proviennent d'une imagination créatrice et vous font de prime abord une individualité. La mélodie de M. Bazin est alerte et vive comme celle de la plupart des compositeurs qui ont obtenu le prix de Rome; mais elle n'est pas assez périodique; elle procède trop, ainsi que l'instrumentation qui l'accompagne, de la manière coquette de M. Auber, le chef de l'école et surtout du style en honneur à l'Opéra-Comique. La manière de ce maître est charmante, mais l'imitation qu'on en fait ne peut être que mesquine, monotone et peu amusante; car qui dit imitation, dit parodie. Au reste, personne n'a le droit d'exiger dans un artiste de l'invention, de l'originalité; mais, dans l'intérêt de nos compositeurs et celui de leur avenir, on peut, on doit signaler comme choses mauvaises le défaut d'unité de la mélodie, sa diffusion dans l'orchestre et sur la scène, son peu de largeur, de cohésion, et par conséquent, de logique. Malgré la banalité du reproche, il ne faut pas se lasser de dire que ces compositeurs manquent à leur propre dignité et à celle de l'art en cherchant de petits thèmes brillantés du triangle obligé, écrits en vue de les voir devenir contredanses et galops, qui alimentent le dilettantisme du bourgeois de Paris.

Un jour Berlioz ayant à rendre compte d'un opéra qui se distinguait par une grande indigence de modulations, et qui semblait écrit, pour ainsi dire, en un seul ton, caractérisa spirituellement cette partition d'opéra en *ré* majeur. En souvenir de cette excellente plaisanterie, on se demande, en écoutant l'ouvrage de M. Bazin, pourquoi il s'est si fort complu dans la tonalité de *la*. Quoi qu'il en soit, et malgré sa préférence pour ce ton, le compositeur a montré un véritable talent dans la plupart des morceaux de son ouvrage. L'ouverture, composée à la manière de M. Auber, est un résumé de plusieurs motifs empruntés à la partition. Elle est vive, spirituelle et chaudement instrumentée; il y du chant bien distribué, bien dialogué entre les hautbois, les flûtes, etc., et l'on remarque aux premiers violons une phrase mélodique des plus distinguées dans la péroraison. Il y a de jolies parcelles de mélodie et un charmant bavardage syllabiquement musical entre le vieux garde de nuit, son fils et la fiancée dans le trio d'introduction. L'air chanté par Rose ensuite, et dans lequel elle dit qu'elle va être *plus heureuse qu'une princesse* en épousant son cher Philippe, cet air manque d'unité dans la mélodie; il est décousu. Je ne sais quel journaliste a dit de cet air, qu'il forme un charmant contraste par le choix de la mélodie naïve, empreinte de félicité domestique, avec le caractère coquet de l'accompagnement et le thème de valse allemande sentimental et voluptueux, qui semble dire qu'un tel bonheur ne suffira peut-être pas aussi complétement à Rose qu'elle veut bien le dire. Ceci nous semble écrit dans un système d'interprétation physiologique, moral, mais peu musical, à moins que ce ne soit de la haute esthétique de l'art que beaucoup de gens se vantent de ne pas comprendre.

Le duo entre le garde de nuit et Rose est joli, bien dialogué; mais, comme plusieurs autres morceaux de la partition, il n'est pas suffisamment assis dans la pensée primitive, et change trop de mouvement. Les deux couplets en mouvement de boléro chantés par le prince sont gracieux; ils seront dits et entendus avec plaisir dans les salons.

Après un duo dont il y a peu de chose à dire entre le prince et son gouverneur, vient le finale du premier acte, où le chœur des gardes de nuit demande pardon à son altesse, morceau d'un bon style en même temps qu'empreint d'un charme nocturne et mystérieux. Le reste, en mouvement de marche, est une sorte de paraphrase de *la Garde passe, il est minuit*, des *Deux Avares* de Grétry, et d'un finale de la *Fiancée* d'Auber.

Au second acte, la comtesse, en amante délaissée, chante une romance qui n'est pas très-saillante, si ce n'est qu'elle est ornée d'un élégant accompagnement de clarinette. Après cela, couplets sur la *consigne*, dits par un sous-officier allemand, dont l'emploi semble être celui de tendre le dos pour recevoir la schlague. Le garde de nuit chante un air assez agréable; et puis, vient là le meilleur morceau, sans contredit, de la partition, le duo du duel accepté par le comte et ajourné autant qu'il le peut par le faux prince héréditaire. Ce morceau est parfait de déclamation comique, genre de musique le plus difficile à trouver. Celui-ci est d'une mélodie aussi franche que pleine d'entrain. Le finale qui suit est d'un style énergique et plein d'éclat.

Le chœur qui ouvre le troisième acte entre les gardes de nuit et leur chef est aussi d'un excellent style, quelque peu fugué, ou du moins serré d'*imitations* pittoresquement dramatiques.

Un solo de cor d'un caractère mystérieux et tendre précède le *cantabile* suave d'un air fort joli, chanté par le jeune prince Christian, et qui dit :

Nuit tutélaire et charmante,
Ah! suspends, suspends ton cours!
Fais que ton ombre enivrante
Cache de si doux amours.

Le rondo qui suit n'est pas aussi bien que le *cantabile* sur ces pa-

roles, bien que, reproduit dans l'ouverture, il y soit d'un piquant effet. Après ce morceau, vient un duo entre le prince et la fiancée du garde de nuit, duo bien fait, mais de fausse tendresse, reposant sur une situation invraisemblable qui lui nuit; et puis, un trio qui rappelle, par la forme et le dessin mélodique, le fameux trio du *Pré aux Clercs*. La *coda* de celui-ci est d'un caractère banal, comme dans plusieurs des morceaux de cet opéra, et chaque fois que l'auteur abandonne sa première pensée avant d'en avoir tiré tout le parti voulu par les lois de la logique.

Les couplets avec refrain *con cori*, qui terminent l'ouvrage, sont ravissants de franchise mélodique et d'entrain; on les a fait répéter le jour de la première représentation, et ils ont mis en quelque sorte le cachet au succès obtenu par les auteurs et les artistes qui l'ont interprété. Mocker a joué le garde de nuit de manière à nous rappeler Vernet, qui fit de ce rôle une de ses bonnes créations; il l'a chanté, comme il chante toujours, en bon musicien, et avec une grâce facile. Ricquier l'a fort bien secondé par un comique franc et vrai, ce qui n'est pas un mince éloge pour le genre et le théâtre. Plusieurs auditeurs ont même été tentés de prendre Ricquier pour un chanteur dans le duo bouffe de la provocation, du second acte. Quand Boulo voudra bien se livrer au léger travail d'épurer son accent méridional et de fixer ses intonations sur les registres d'où elles doivent sortir franchement, il sera un excellent sujet pour l'Opéra-Comique; car il a la voix gracieuse et de la chaleur dans la diction; avec cela et un travail réel et consciencieux, on est sûr de son avenir. Mlle Revilly, dans son rôle de grande dame, se montre comédienne intelligente et distinguée : c'est son habitude. Mlle Lemercier, avec sa nature impressionnable et sa voix de même, qui lui fait employer un peu trop, mais involontairement peut-être, la vibration, remplit le petit rôle de Rose d'une façon vive, alerte, qui en fait une charmante soubrette appelée autrefois une Dugazon, dans l'ancienne dénomination des emplois du théâtre Feydeau.

M. Tilmant a joint à l'ensemble des acteurs l'ensemble et la chaleur de l'orchestre du théâtre, fort bien dirigé par lui.

HENRI BLANCHARD.

OPÉRA BOUFFE FRANÇAIS.

Première représentation de

La Saint-André ou l'Orpheline bretonne.

LIBRETTO DE M. HIPPOLYTE LUCAS, MUSIQUE DE M. BAZZONI.

Reprise du Bouffe et le Tailleur *au théâtre des Variétés.*

DÉBUTS.

La Saint-André ou l'Orpheline bretonne est un petit opéra puisé dans le grand drame des guerres de la Vendée pendant la révolution. Le château d'un seigneur vendéen a été brûlé. Ce seigneur est mort, sa famille dispersée, sa fille disparue. Un des incendiaires l'a sauvée et fait élever mystérieusement. Ce brave brigand bleu, qui abhorre les brigands blancs, qualification que se donnaient réciproquement les deux partis, est officier municipal et lieutenant dans l'armée révolutionnaire; il dit qu'un de ses compétiteurs à ces diverses fonctions ne saurait être un honnête homme parce qu'il n'est pas franc républicain; et là-dessus, nous avons entendu quelques spectateurs manifester le désir du rétablissement de la censure dramatique pour faire justice de ces énormités-là.

La petite demoiselle noble est superstitieuse et désire fort se marier; elle entre en scène en lisant une légende populaire et bretonne, qui dit à peu près que toute fille qui veut se marier doit, le jour de la Saint-André, préparer un joli petit souper à minuit, et attendre son futur fiancé, qui, par ce moyen devient bientôt son mari. La jeune fille se conforme de point en point aux instructions de ce *vade mecum* matrimonial, et, après avoir fait un léger somme, assise à cette table conjugale, elle voit devant elle son idéal qui mange une tranche de pâté et boit un coup. Cet époux, amené là par Saint-André, à ce que croit la jeune fille, n'est autre que son cousin, jeune émigré, à qui la femme de l'officier municipal Leclerc avait accordé l'hospitalité comme mendiant, et qui, se trouvant muni d'un féroce appétit, avait profité de l'occasion pour se mettre à la table de Saint-André. Il est surpris, reconnu par son hôte involontaire, à qui le jeune seigneur vient proposer un duel que le fonctionnaire public n'accepte pas. Tout s'explique : l'officier municipal, lieutenant et aubergiste, une de ses fonctions publiques que nous avions oublié de mentionner, est reconnu pour parfait honnête homme, et par conséquent bon républicain; et, d'après un décret de la Convention, peut-être un peu fictif, qui amnistie les émigrés tels et tels, au nombre desquels se trouve le nom de notre jeune gentilhomme vendéen, Leclerc marie le cousin et la cousine, et tout ce monde-là est heureux. Le compositeur a dû l'être aussi de trouver ce libretto dramatique et musical. Sa partition renferme de jolies choses mélodiques, mais d'une forme visant trop à l'épopée lyrique. La mesure, la mesure convenable au cadre, au théâtre, aux acteurs, chanteurs et public pour lequel on écrit; voilà la difficulté. Il y a de la prétention! mais aussi de la distinction dans l'harmonie et l'orchestre de ce compositeur; l'oreille exercée de l'auditeur y saisit bien aussi quelque réminiscences, ne fût-ce que le finale et la *cabalette* du duo des deux amants, qui rappelle, par la forme du dessin mélodique, le finale du 1er acte du *Comte Ory* :

Allons amis, retirons-nous,
Et, dans notre retraite,
Assurons ma conquête,
Et du destin bravons les coups.

On pouvait imiter et choisir plus mal; bien entendu que nous ne parlons pas de ces paroles du *Comte Ory*, qui corroborent on ne peut mieux l'axiome lyrique de Beaumarchais : Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante.

Junca, qui faisait partie du théâtre de l'Opéra dit national, a débuté dans cette pièce par le rôle de l'aubergiste, officier municipal et lieutenant. Il y a fait justement applaudir sa haute taille, sa belle barbe, sa physionomie dramatique et guerrière, sa bonne voix de basse et sa diction, auxquelles on désirerait pourtant un peu plus d'expression simple, et par conséquent de vérité.

Le rôle de l'orpheline a été gentiment dit, et fort bien chanté par une dame dont nous ne nous rappelons plus le nom, et qui a reçu, dit-on, celui de Soloviewa ou Solowieva de l'empereur de Russie. Ce nom signifie rossignol en russe; et l'on peut dire que cette dame, dont la physionomie est fine et spirituelle, a joué en comédienne fort agréable, et a jouter, sans excès de galanterie, qu'elle a, si l'on peut s'exprimer ainsi, *rossignolisé* le joli rôle de l'orpheline bretonne.

— Soit par la chansonnette dialoguée, soit dans les vaudevilles avec quelques morceaux de musique nouvelle, le genre de l'opéra-comique cherche à se montrer partout dans Paris. Après le théâtre de Beaumarchais, qui a rouvert aussi lyriquement que possible, le théâtre des Variétés vient de nous remontrer son ancien petit ouvrage musical intitulé : *le Bouffe et le Tailleur*, opérette de feu Gaveux, dont les mélodies sont devenues populaires. Cette partition a moins vieilli que la pièce, dont le dialogue a de l'esprit ou du ressort comme une bouteille de bon vin qui serait restée longtemps débouchée, ou un ballon percé à jour.

M. Dantherny, acteur de ce théâtre, s'est chargé du rôle de Cavatini, qu'il dit d'une manière convenable, mais pas assez gaie. Il est de tradition, dans ce rôle, de baragouiner le français, mais non d'y prononcer les quelques mots de la langue du Tasse qui s'y trouvent comme un Italien de Pontoise. M. Dantherny a remplacé, par quatre couplets de romance et de chansons maritimes, la brillante étincelle musicale, sur une coupe originale de vers qui se trouve dans cette naïve partition: *Je sais, en habile homme, saisir*, etc. Cette substitution n'est pas heureuse. Il signor Cavatini ne vient pas à Bruxelles pour s'y occuper de marine, mais de musique, de concerts. Ce pauvre Adolphe Nourrit et Mme Damoreau, qui ont souvent joué cette pièce dans des représentations à bénéfice, y étaient excellents.

Mme Poncin, prima donna de province, puissante au physique et cantatrice agréable, a cru devoir débuter à ce théâtre par le rôle de la naïve Célestine, jeune fille de quinze ans; elle y a été vue et entendue avec plaisir.

Les honneurs de cette reprise ont été pour Leclère, qui s'est montré comique et véritable bouffe, dans le rôle de M. Barbeau, le tailleur. Quelques ouvrages lyriques nouveaux dans le genre de ce petit opéra varieraient agréablement le répertoire du théâtre des Variétés, qui mériterait ainsi son nom.

B.

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

PREMIER ARTICLE.

La France, comme on l'a dit, est le pays de l'idée, du mouvement, de l'imprévu. Ce pays est aussi celui de la patience dans les travaux sérieux, dans les produits d'utilité publique, le progrès des sciences et la fabrication des instruments d'art. On ne saurait citer une ville en Europe qui, dans le demi-siècle qui vient de s'écouler, ait offert une suite d'exhibitions, au nombre de onze, comme celles qui ont eu lieu dans Paris depuis 1798. La moyenne de ces onze expositions est donc de cinq ans; mais les drames politiques du temps ont singulièrement interrompu ces manifestations industrielles. La prospérité, comme la chute de l'empire, comme le rétablissement de la royauté plus ou ou moins légitime ne leur a pas été très-favorable, puisque de 1806 à 1819 aucune exposition n'a pu se faire. Depuis cette époque, l'industrie, et principalement celle qui est relative à ce journal, les instruments de musique, a toujours été en progrès. Il est dans la spécialité de cette feuille de constater en quoi l'exposition de 1849 est plus abondante en découvertes ingénieuses, utiles, que celles de 1823, 27, 34, 39 et 44. Si les instruments en bois et à vent, ceux à cordes et à archet sont restés en quelque sorte stationnaires dans leur perfection, la fabrication des orgues, des pianos et instruments de cuivre a progressé.

Nous n'imiterons pas ces critiques pessimistes, dénigrants, qui commencent toujours par déclarer à chaque exposition de l'industrie et de la peinture, qu'il n'y a que des niaiseries ou des croûtes au salon des tableaux modernes. Nos artistes et nos facteurs, dont plusieurs sont aussi artistes, méritent plus d'égards et de considération. Nous rechercherons donc curieusement et consciencieusement en quoi chacun d'eux s'est distingué, et nous le dirons avec impartialité.

Les facteurs d'instruments de musique et les instruments eux-mêmes ne sont pas moins nombreux que les années précédentes. C'est toujours le même bazar, la même *foire*, non pas peut-être *aux idées*, mais le même tohu-bohu de sons, de pianos et d'orgues touchés en même temps par des virtuoses *ad hoc*, qui semblent s'essayer là aux périls de la publicité et aux espoirs de la célébrité. Vous ne voyons pas quels avantages peuvent résulter, pour les fabricants et leurs produits, de ces auditions complexes qui n'ont guère pour auditeurs que des gens plus étonnés de ce charivari anti-musical, que compétents pour juger du mérite des instruments exposés. Cependant, comme la publicité est sœur du succès, aucun de nos facteurs ne fait défaut au moment de cette exhibition nationale: ils font bien; mais ils devraient y apporter un peu plus d'ordre; ne point apporter et faire remporter leurs produits dans les galeries de l'exposition, qui semblent être pour eux une lanterne magique. Quoique ouvertes dans de fâcheuses circonstances, ces galeries n'en sont pas moins bien garnies et visitées chaque jour par par une incessante foule; car, ainsi que nous venons de le dire, c'est là un admirable théâtre de publicité.

Cette grande voix publique, associée à celle de la presse, sont des trompettes capables de rivaliser celles du jugement dernier ou, du moins, celles qui renversèrent les murs de Jéricho. Ne venons-nous pas de renverser aux sons des nôtres, et avec quelqu'autre chose, les murs de Rome? Le temps est à la guerre,

Et du nord au midi la trompette guerrière
A sonné l'heure du combat.

Nous n'oublierons donc pas de passer en revue l'association fraternelle, MM. Bartch, Courtois, Gautrot, Halary, Labbaye, Michaud, Raoux, Rhœn, Roth et Sax à leur tête, pour la fabrication des trompettes et autres instruments de guerre. Quoique honnêtes facteurs, paisibles commerçants, ils font beaucoup ou du moins provoquent beaucoup de bruit dans le monde par leurs trombones, leurs ophicléides, leurs saxhorns, etc. Plusieurs y font d'excellentes affaires:

Sous leurs heureuses mains le cuivre devient or.

Ils se sont donné à eux-mêmes le signal des combats, ou plutôt des procès; car, bien que leurs instruments soient les interprètes de l'harmonie, on n'est pas plus d'accord dans ce monde-là que dans le monde politique. Avant donc d'arriver à l'innombrable collection de pianos, et de signaler les inventions, les innovations et perfectionnements qu'ont subis, ou dont on a embelli ces instruments si à la mode depuis vingt-cinq ans, nous décrirons les différences, les améliorations, le renouvellement, malgré les stationnaires, de cette nombreuse famille de saxhorns, qui est comme celle des Attrides:

Race d'Agamennon qui ne finit jamais.

Nous dirons tout cela et bien d'autres choses encore, en tâchant d'éviter d'en parler en style de statisticien, en catalogueur, en faiseur de réclames, ou autre membre de la grande famille des industriels.

Henri BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 12 juillet 1849.

Si vos théâtres souffrent, les nôtres ne sont pas en trop bon état. Leur malaise remonte à plusieurs années déjà; il a été amené par les causes qui ont provoqué tant de crises parmi les directeurs de spectacles de province, et qu'on peut énumérer ainsi: 1° monotonie du répertoire; 2° rareté des chanteurs; 3° excès de leurs prétentions. Il faut dire aussi que nous avons trop de théâtres, relativement au chiffre de la population; car vous n'ignorez pas qu'au nombre des libertés dont nous jouissons, se trouve celle d'ouvrir de nouveaux spectacles, laissée à tous ceux qui en ont la fantaisie. Il n'y a de privilége pour personne; mais chacun a le droit de se ruiner, en ayant la prétention de mieux réussir que son voisin. Tels sont souvent les effets de la concurrence; telle est, en matière d'art, la conséquence de la liberté illimitée. Vous ne pouvez pas admettre mes opinions à cet égard, vous qui vivez sous le régime républicain; permettez-moi seulement de les exprimer sous ma responsabilité de sujet d'un Etat monarchique.

Un de nos théâtres avait prospéré l'hiver dernier, c'était celui où l'on chantait l'opéra italien; les artistes avaient du talent, ils faisaient connaître un répertoire nouveau. Depuis le départ de cette troupe, nous sommes retombés dans le marasme lyrique. D'abord l'entrepreneur des théâtres royaux a obtenu l'autorisation de fermer notre opéra pendant la belle saison. L'Opéra-Comique alterne avec le vaudeville et le drame sur une scène secondaire; la troupe chantante est plus que faible, elle est positivement mauvaise. Le directeur a voulu former un personnel qui ne lui coûtât pas grand'chose; il y a réussi, mais il en a tout juste pour son argent, et le public qui n'en a pas pour le sien, déserte le théâtre.

Mlle Lavoye vient de nous donner quelques représentations; on s'est montré d'abord assez froid à son égard. Vous savez quels sont les défauts de votre ex-prima donna; son jeu maniéré, l'absence complète d'instinct scénique qui la distingue, ont nui à son succès. Néanmoins, quand on se fut accoutumé à sa manière étrange de dire le dialogue, on rendit plus de justice à son mérite de cantatrice, et vraiment ses dernières représentations ont fait fortune. Mlle Lavoye s'est dirigée, je crois, vers Lyon, en nous quittant.

Mlle Caroline Prévost, engagée pour tenir à Bruxelles l'emploi de première chanteuse à *roulades* (vous connaissez cette expression du vocabulaire des spectacles de province), vient de débuter dans le *Domino noir*. On avait vanté outre mesure cette jeune artiste; selon ce qu'on avait dit, c'était la perle des théâtres de France. Je lui ai trouvé un talent de second ordre, fort agréable pour l'opéra-comique. Elle est jolie, dit bien ses rôles, joue avec esprit, chante une romance avec expression; mais sa voix est faible, surtout dans les registres supérieurs; son chant manque d'ampleur et de style, et sa vocalisation accuse une éducation vocale imparfaite. Vous aurez pu juger de tout cela par quelques représentations que Mlle Prévost a données à l'Opéra-Comique, pendant son court séjour à Paris.

On s'occupe de la partie matérielle de la mise en scène du *Prophète*. M. Philastre est à l'œuvre, et nous donnera, dit-on, des décorations absolument semblables à celles de l'Opéra. La première représentation du nouveau chef-d'œuvre de Meyerbeer aura lieu vers la fin de l'automne. Le rôle du ténor doit être chanté par Octave, qui le dira bien, je crois, et qui a été engagé pour la saison de huit mois. Celui de Fidès sera très-bien rempli par Mlle Méquillet.

Avant *le Prophète*, nous aurons *les Monténégrins*. M. Limnander est un de nos compatriotes, comme vous savez; il a de nombreux amis à Bruxelles, et l'on attend l'apparition de son ouvrage avec une certaine impatience. *Les Monténégrins* auront un succès de curiosité, indépendamment de celui que pourra leur procurer le mérite de la partition.

Le grand concours bisannuel de composition musicale a eu lieu ces jours-ci. Il a été fort brillant. Les deux prétendants auxquels sont échus le premier et le second prix sont élèves du Conservatoire de Bruxelles. Le premier prix donne droit, comme au concours de l'Institut, à une pension du gouvernement, que le lauréat doit dépenser en voyagcant. Attendu que nous n'avons pas d'école de Rome, ni aucune institution analogue, il n'y a pas de résidence obligée. Le lauréat est seulement tenu de voyager. Cette obligation n'est pas fort aisée a remplir. Maintenant, où voulez-vous qu'un pauvre diable d'artiste aille planter sa tente; où trouvera-t-il matière à des observations et à des études musicales? Est-ce en Allemagne, où, lorsqu'on ne se bat pas, on est tout occupé de constitution, d'élections, etc., et où les discussions politiques semblent avoir complétement éteint le goût de la musique? Est-ce en Italie? L'art y était déjà bien malade; on peut dire qu'il n'existe plus. Reste Paris; mais il faut avouer qu'il y a peu de profit à tirer, pour un compositeur, dans la situation où sont vos institutions artistiques, d'un séjour un peu prolongé dans cette capitale. Je ne sais si l'humanité gagnera quelque chose aux événements qui bouleversent l'Europe depuis dix-huit mois, ni s'il résultera quelque chose de bon des épreuves que l'on tente et que l'on qualifie bien arbitrairement de progrès. Ce que je crois pouvoir affirmer, c'est que les arts en recevront une cruelle atteinte. Voilà le monde voué plus que jamais à la discussion des intérêts matériels. Je ne nie pas que ce ne soient des sujets de la plus haute importance. Quand la propriété, quand les droits de la famille sont en question, on a le droit de négliger la musique et la peinture; mais de ce que la société obéit à la loi de la nécessité, il n'en est pas moins vrai que les conséquences de cet état de choses seront déplorables pour les arts. Je ne crois rien exagérer en disant que nous entrons dans une phase funeste pour l'esprit humain. Nous nous plaignons de ce qui se passe actuellement; ce n'est que le commencement, l'avenir nous réserve bien pis encore. Les arts ne sont pas perdus pour toujours, mais ils le sont pour longtemps, soyez-en convaincu, ce qui ne doit pas empêcher ceux qui les aiment et qui les voudraient prospères, de lutter pour retarder leur décadence.

Mlle Charton (Mme Demeur) vient d'arriver de Londres, où elle a fait, pendant toute la saison, les beaux jours de l'opéra français. Il paraît que M. Perrin lui a joué le mauvais tour de la poursuivre et de la faire incarcérer pour le payement des dommages-intérêts auxquels il l'a fait condamner pour avoir quitté Paris au mépris du contrat qui la liait à l'Opéra-Comique. La jolie cantatrice a passé deux jours en prison. Le procédé de votre compatriote était bien rigoureux. Les Anglais se seront demandé si la galanterie française n'était plus qu'un vain mot. Quoi qu'il en soit, Mlle Charton est parvenue à se tirer des griffes de la justice sans être écorchée, et depuis deux jours elle est à Bruxelles, où elle se repose de ses fatigues de la saison.

Que dites-vous de la rentrée de Mme de Rossi à Londres? Partout ailleurs qu'en Angleterre, ce serait une démarche bien imprudente. Il ne faudrait pas moins qu'un miracle, pour que la brillante artiste d'autrefois eût conservé sa voix et son talent. Heureusement en Angleterre on ne tiendra pas compte des ravages du temps. Mlle Sontag sera applaudie en 1849 comme elle l'était en 1830. Déjà vous aurez appris que sa rentrée a été triomphale. Ce n'est pas seulement pour Londres que M. Lumley a engagé la prima donna ambassadrice; il serait bien tard, en effet, car la saison touche à sa fin. Un membre de la diplomatie anglaise me disait hier que Mme Sontag a conclu un bail de huit mois, moyennant la somme assez ronde de *douze mille cinq cents livres sterling*, et que ces huit mois seront employés à des excursions dans le Royaume-Uni.

La Société des gens de lettres belges a adressé à la Chambre des représentants une pétition, à l'effet d'obtenir que la contrefaçon fût abolie. Elle s'est adressée à l'Académie pour que ce corps littéraire s'associât à sa démarche. Vous voyez que ce n'est pas seulement en France qu'on reconnaît ce qu'il y a d'immoral dans cette spoliation des écrivains et des artistes. Vos compositeurs sont aussi intéressés que vos littérateurs au succès de cette pétition. Si le principe de l'échange du droit de propriété est admis, il s'appliquera aux œuvres de musique et aux estampes, aussi bien qu'aux livres. Le genre lyrique fait seul vivre nos théâtres; si Meyerbeer, Halevy, Auber, avaient touché des droits d'auteur en Belgique, ils auraient tiré de notre pays des sommes considérables. Ajoutez, ceci vous intéresse plus particulièrement encore, que les morceaux de chant des opéras, que les romances et les morceaux de piano signés de noms célèbres, sont contrefaits et vendus ici à moitié prix de ce qu'ils coûtent à Paris. Le motif qui a engagé les gens de lettres belges à demander l'abolition de la contrefaçon, c'est que les éditeurs de Bruxelles, qui peuvent publier à leur aise les romans de Dumas, de Balzac, de Georges-Sand, etc., sans payer un sou de droits d'auteur, refusent d'acheter des manuscrits. Je vous tiendrai au courant de ce que deviendra cette importante affaire.

Nous avons en Belgique une caisse de secours pour les artistes, placée sous le patronage de l'Académie. Cette institution, qui est d'origine toute récente, paraît devoir prendre un grand développement. On prépare, au profit de la caisse, une grande loterie d'objets d'art et un concert qui aura lieu à l'époque des fêtes commémoratives de la révolution, d'où nous faisons dater notre nationalité. De Bériot a promis de se faire entendre dans ce concert, et c'est une grande nouvelle, car vous savez que l'éminent artiste avait cessé de jouer en public, réservant pour un cercle d'amis le talent que le public voudrait encore admirer.

NOUVELLES.

*** Le ministre de l'intérieur vient d'autoriser la clôture du théâtre de la Nation à partir de ce jour, 15 juillet, jusqu'au 1er septembre prochain. Cette mesure est motivée par les difficultés qu'éprouve l'entreprise à traverser la présente saison avec des recettes qui ne sont nullement en proportion des dépenses. La commission des théâtres avait compris ces difficultés : aussi avait-elle pensé qu'un large secours devait être accordé à notre première scène lyrique. En attendant que le secours fût demandé et voté, la clôture était inévitable.

*** Afin qu'il n'y ait pas d'équivoque sur les causes de la situation actuelle, nous croyons à propos de rappeler ici le résultat exact des vingt-cinq représentations du *Prophète*. Leur produit total est de 183,888 fr. 95 c., ce qui en porte la moyenne à 7,355 fr. 55, chiffre très-élevé, si l'on a égard aux circonstances exceptionnelles dans lesquelles ce bel ouvrage a été donné. Représenté pour la première fois le 16 avril, il a réalisé immédiatement plusieurs recettes de 10,000 fr. et au-delà. Leur taux ne s'est abaissé qu'au moment de l'invasion subite d'une chaleur sans exemple, d'une épidémie furieuse et des craintes de la guerre civile. A peine tous ces fléaux s'étaient-ils éloignés, que les recettes ont remonté rapidement et à peu près regagné leur premier niveau.

*** La reprise de *Dom Sébastien* ne pouvait être d'un grand secours à l'Opéra. Comment cet ouvrage, que Duprez, Barroilhet, Massol, Mme Stoltz, n'avaient pu soutenir en un meilleur temps, aurait-il été plus heureux avec Masset, Portheaut, Marié, Mlle Masson, quel que soit le talent de ces artistes? Deux représentations ont prouvé qu'il n'y avait rien à en espérer. Vendredi on a joué *la Favorite*, et la recette a monté des quatre cinquièmes.

*** Roger nous quitte pour faire une tournée en Allemagne : il part demain pour Francfort; son intention est de chanter *la Juive* et *les Huguenots* en allemand, *la Lucia* en italien et *la Dame blanche* en français. Roger sera de retour en même temps que Mme Viardot pour la reprise du *Prophète*.

*** C'est jeudi prochain que la première représentation du *Prophète* doit être donnée à Londres sur le théâtre de Covent Garden.

*** L'un de nos critiques le plus distingués et les plus experts en matière musicale, M. Auguste Morel, vient de réunir en une petite brochure les articles publiés par lui sur le *Prophète*. Il est difficile de rencontrer une analyse plus savante, plus consciencieuse et en même temps plus poëtique de la nouvelle partition du grand maître.

*** Les journaux anglais annonçaient le début ou la rentrée de Mme Rossi-Sontag pour jeudi dernier, et elle a reparu le samedi précédent. La célèbre comtesse et cantatrice est donc revenue au théâtre; c'est la pièce de Scribe et Auber, *l'Ambassadrice*, sauf les motifs et le laps de temps. Mme Sontag avait choisi le rôle de *Linda di Chamouni*, de préférence à celui de Rosine du *Barbier*, pour prouver, dit on, qu'elle n'est pas seulement une chanteuse à roulades, redisant toujours le même air. On assure que la trace des années ne se manifeste en elle que par un certain embonpoint. Du reste, sa physionomie est tou ours distinguée et gracieuse, sa voix plutôt charmante que puissante, délicieuse dans le *sotto voce* et très-sympathique. Le succès a été ce qu'il devait être : applaudissements, rappels, bouquets, rien n'y a manqué, pas plus que les émotions, s'il est vrai qu'à peine entrée en scène, la cantatrice ait été obligée de la quitter un instant pour se remettre de sa terreur. Maintenant que pense Jenny Lind? Est elle contente de M. Lumley? Du reste, il faudra voir si le succès de Mme Sontage est durable, ou si ce n'est qu'une affaire de curiosité.

*** Les concours annuels du Conservatoire de musique et de déclamation auront lieu plus tôt qu'à l'ordinaire, à cause des réparations urgentes que réclame une partie des bâtiments. Les concours à huit clos se feront cette semaine, et les concours publics commenceront samedi prochain par celui de piano.

*** Les débuts de Mme Lia Mulder, si heureusement commencés au grand théâtre de Lyon, avaient été interrompus par les terribles événements qui ont désolé cette ville; mais la charmante cantatrice, à peine remise d'une indisposition assez grave, vient de les terminer avec tout le succès possible, en chantant le rôle de la Catarina, dans les *Diamants de la couronne*. Les bravos unanimes l'ont surtout accueillie dans le duo du premier acte et dans l'air de bravoure du second.

*** Georges Hainl, l'excellent violoncelliste et chef d'orchestre de Lyon vient d'être nommé membre de l'Académie de cette ville, dans la section des beaux-arts. Il est le premier musicien à qui cette dignité ait été conférée.

*** Fanny Ellsler est en ce moment à Hambourg, où elle doit donner vingt représentations. La première a eu lieu le 4 de ce mois, et se composait du *Rêve d'un peintre* et de *la Tarentule*.

*** Le théâtre de Rouen est fermé : une souscription est ouverte pour venir au secours des misères les plus intéressantes que ce sinistre doit amener.

*** Demain lundi, 16 juillet, aura lieu dans la salle Herz un concert donné, par M. Charles Perkins, des États-Unis. On entendra une symphonie de sa composition, ainsi que plusieurs mélodies et deux morceaux pour piano, violon et basse, dont M. Charles Perkins est également l'auteur.

*** Nous avons eu plusieurs fois l'occasion de parler d'une jeune pianistes, dont le talent semble grandir tous les jours; Mlle Delphine Barraud, élève de Kalkbrenner et de notre célèbre professeur, Mme Farrenc. Mlle Barraud a fait des études sérieuses de la musique classique, et déjà elle interprète de la manière la plus remarquable les œuvres des grands maîtres : nous l'avons entendue un vif plaisir à la Société des Enfants d'Apollon, où elle a exécuté avec MM. Maurice, Lebouc, Casimir Ney et Gouffé un quintette de Hummel et une sonate pour piano et violoncelle de Beethoven avec M. Lebouc. Exécution brillante et irréprochable, style, délicatesse, sentiment profond : telles sont les qualités que Mlle Barraud possède au plus haut degré et qui lui assurent le plus bel avenir musical.

*** Une nouvelle publication mensuelle paraît depuis peu sous ce titre : *l'Europe théâtrale, revue d'initiative et de conservation*. Le second numéro contient une biographie de Meyerbeer, due a la plume exercée de M. Paulowsk.

Chronique étrangère.

*** *Stralsund*. L'opéra d'Halévy, *Le Val d'Andorre* vient d'être donné avec un magnifique succès. Rien n'a été négligé pour la mise en scène, qui est admirable.

*** *Fernambouc*, (Brésil). M. Moeser a donné un concert qui avait attiré beaucoup de monde : son beau talent sur le violon a été accueilli par de bruyantes acclamations. A Rio-Janeiro, à Baya, l'artiste avait également obtenu du succès. Il se rend par Buenos-Ayres, Valparaiso et le Chili aux Indes occidentales.

— Le comité de l'association des Artistes s'empresse de prévenir le public que l'incendie qui vient de consumer la partie antérieure du bazar Bonne-Nouvelle et le Diorama de M. Bouton, a pu être maîtrisé avant qu'il ait atteint la grande salle d'Exposition où sont déposés les lots nombreux destinés à la Loterie organisée par les associations réunies des Peintres et des Musiciens. Aussitôt que le sinistre s'est déclaré, les employés de la Galerie et les membres du comité ont organisé d'abord le sauvetage des tableaux confiés par les amateurs, et ensuite tous ceux des artistes vivants. C'est un devoir pour l'association de rassurer ses confrères. La Galerie est intacte et sera ouverte au public aujourd'hui dimanche.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS ET Cie,
87, rue Richelieu.

ÉDITEURS.

TROUPENAS ET Cie,
40, rue Vivienne.

LE PROPHÈTE

Opéra en cinq actes. — Paroles de **M. G. Scribe.**

MUSIQUE DE

GIACOMO MEYERBEER.

EN VENTE:

MORCEAUX DE CHANT DÉTACHÉS
AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

—

QUATRE AIRS
DE
Ballet
POUR PIANO.

1. Valse . . . . . 1 50 net.
2. Pas de la Redowa . . . . 2 50 net.
3. Quadrille des Patineurs 2 » net.
4. Galop . . . . . 2 » net.

—

Marche
DU SACRE,
Pour piano, 1 fr. 50 net.

—

QUADRILLE
PAR
STRAUSS.

Pour piano . . . . . 2 » net.
A quatre mains . . . . . 2 » net.
Pour grand orchestre . . . . . 3 50 net.
Pour petit orchestre. . . . . 2 50 net.

—

TROIS
PAS REDOUBLÉS
et
UNE MARCHE
POUR
Musique militaire,
par
J. MOHR.
Prix de chaque : 2 fr. 50 c. net.

—

ROSELLEN.
Op. 144.
Grande Fantaisie brillante.
pour piano.

—

N. LOUIS.
Op. 184.
FANTAISIE BRILLANTE
pour piano et violon.

—

— Le poëme, 1 fr. net.

LA

PARTITION

POUR

PIANO ET CHANT

sera mise

EN VENTE

Le 25 Juillet.

POUR PARAIRTE
INCESSAMMENT:

GORIA.
Fantaisie dramatique
POUR PIANO.

—

J. HERZ.
Arrangements pour piano
DES
AIRS DE BALLET
et de la
Marche du Sacre.

—

LISZT
6 Transcriptions.

—

LECARPENTIER.
Deux Bagatelles
pour piano.

—

ED. WOLFF.
Grand duo à quatre mains. Op. 158.

—

OSBORNE
GRANDE FANTAISIE.

—

ADAM.
SIX AIRS FAGILES POUR PIANO.

—

DEUX QUADRILLES
PAR
MUSARD.

—

Valses
PAR
ETTLING.

—

POLKA
PAR
PASDELOUP.

—

Redowa par PILODO.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 29. 22 Juillet 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De l'opéra en Europe, état de l'art dramatique en Angleterre, en Espagne, en Russie et en Allemagne au dix-huitième siècle, par **Léon Krentzer**. — Auditions musicales par **H. Blanchard**. — Revue critique, nouveau manuel complet du facteur d'orgues, par **A. de la Fage**. —Conservatoire national de musique et de déclamation, concours annuels.—Rectification.—Nouvelles et annonces.

DE L'OPÉRA EN EUROPE (*).

CHAPITRE XXI.

État de l'art dramatique en Angleterre, en Espagne, en Russie et en Allemagne au 18e siècle.

J'ai cité cette phrase de Rousseau : « Les Français n'ont pas de musique, ils ne peuvent en avoir; et s'ils en ont jamais une, ce sera tant pis pour eux. » Cette sèche affirmation, démentie par les compositeurs français, serait plus justement applicable à nos voisins d'outre-Manche. Le génie musical, loin de se développer chez eux, semblerait plutôt tendre à s'éteindre; car, au XVIe siècle, l'Angleterre avait produit quelques artistes, entre autres Purcell, qui se distingua dans la musique sacrée et composa un certain nombre d'opéras remarquables pour l'époque où il vécut, tandis que le XVIIIe siècle ne vit pas naître un seul musicien de valeur, et que le XIXe est encore dans l'attente à cet égard. Durant le XVIIIe siècle, la passion si mal récompensée des Anglais pour la musique continua donc à s'abreuver des fugues allemandes que lui prodiguait Haendel, ainsi que des suaves mélodies des maîtres italiens. Heureusement, si les Anglais ne sont pas créateurs, ils n'en sont pas moins utiles à l'art, en remplissant de guinées les poches des artistes ; j'ajoute que, si en Angleterre il y a disette de chanteurs et de compositeurs, il n'y manque pas d'amateurs éclairés, et que des festivals semblables à ceux de Londres et de Manchester sont encore à créer pour nous.

L'Angleterre n'occupera donc pas un grand nombre de pages de ce travail, non plus qu'une autre contrée, analogue à l'Italie par son climat, et qui semblerait devoir l'être par ses instincts en fait d'art, mais où le goût de la musique ne s'est que tardivement répandu: je veux parler de l'Espagne. L'Ecosse, l'Irlande, la Suisse, nous ont donné un certain nombre de mélodies empreintes d'une grâce mélancolique et un peu sauvage; l'Espagne a créé quelque charmants airs de danse, d'une franchise et d'une énergie de rhythme toutes caractéristiques; cela ne compose, toutefois, qu'un bagage musical assez mince; et si elle peut offrir quelques jolies pierres bien taillées, il y a loin de là à la construction d'un édifice.

Pour être juste, il faut reconnaître que les rois d'Espagne furent longs à se décider à encourager la musique, et que même leur goût, au sujet de cet art, était assez problématique. L'organiste de prédilection de Philippe II était...., ne vous étonnez pas, était.... un ours ! (Bien entendu qu'une intelligence humaine habitait sous la peau du grossier animal). Cet ours, gravement assis devant un orgue, parcourait successivement toutes les notes du clavier. Or, chaque note correspondait à une ficelle, laquelle elle-même correspondait à la queue d'un chat, étroitement enfermé dans une boîte. L'on conçoit aisément que ces infortunés, successivement ou souvent plusieurs à la fois, violemment secoués par la ficelle persécutrice, faisaient entendre les mélodies les plus variées et toutes d'harmonies non sortes prévues par Guy d'Arezzo et Monteverde. Philippe II se divertissait fort de ce genre de musique. Dans toutes les mascarades et cérémonies qui eurent lieu à Bruxelles lors du séjour qu'il y fit, il avait toujours soin de réserver une place d'honneur à son organiste ainsi qu'à sa bande mouchetée.

Sous les règnes suivants, la musique fit peu de progrès en Espagne; il faut arriver à celui de Charles II pour rencontrer la première exécution d'un drame musical ; à l'occasion du mariage de ce prince avec Marie-Anne de Neubourg , on y joua l'*Armide* de Lully (1). Depuis cette époque, les chanteurs italiens défrayèrent les théâtres de Madrid, de Barcelone, de Séville et de Lisbonne. Les virtuoses se rendaient en foule dans un pays où, si le goût était rare, les piastres du moins abondaient; elles leur paraissaient d'aussi bon aloi que les guinées anglaises : aussi s'empressaient-ils de les recueillir; même, ils trouvaient moyen d'y joindre d'abondantes *buone mani*, *le virtuose*, en se montrant bienveilentes pour les hauts personnages de la cour, et *I virtuosi* en se prêtant aux caprices des belles et riches *senore* que transportaient leurs chants.

Si vous consentez à franchir avec moi un grand espace, nous irons nous informer de l'état de l'art musical en Russie.

Pierre-le-Grand était un amateur de musique, amateur un peu sauvage à la vérité. Pendant qu'il était à table, il se faisait *servir* une musique composée à peu près dans le même genre que celle qu'appréciait si fort, comme les lecteurs l'ont vu, la reine Elisabeth d'Angleterre. Des cors de chasse, des cornets à bouquins, des trompettes, des tambours battaient et sonnaient à tour de bras et à pleins poumons, tandis que sur la table fumaient d'énormes morceaux de bœuf rôti, festins primitifs auxquels devait servir d'accompagnement une musique peu délicate assurément.

Sous l'impératrice Anne, une salle de spectacle fut construite à

(*) Voir les numéros 5, 6, 7, 8, 9, 12, 15, 19, 21, 23, 25, 27 et 28.

(1) On écrivit quelques libretti en langue espagnole, mais on ignore le nom des compositeurs qui les mirent en musique. La *saynète* était une sorte d'intermède mêlée de chants ; la *zarzuelas* ressemblait à l'opéra-comique français ; la *tonadilla* était originairement un air simple et populaire, chanté dans les *saynètes*, et sous le titre de *zarzuelas* on représentait une action renfermée en un acte et quelquefois en une seule scène.

Moscou; elle pouvait contenir cinq mille personnes; on y joua plusieurs opéras de Hasse et de Araja.

Ce fut à la même époque que réussit complétement cette singulière innovation : la musique des chasseurs russes, où chaque musicien, borné à l'exécution d'une seule note, parvient à la placer si habilement au milieu du morceau, qu'il est impossible de s'apercevoir qu'une mélodie d'une marche rapide, compliquée de valeurs difficiles, est exécutée par trente-cinq ou quarante musiciens. Si j'étais *gouvernement*, je voudrais adjoindre un des plus habiles chasseurs russes aux principaux théâtres de notre capitale; peut-être voudrait-il bien révéler son secret à nos choristes et à eux tous :

D'un *temps* mis à sa place enseigner le pouvoir.

Catherine II parvint à fixer quelques chanteurs italiens sous le ciel de fer de la Russie. Le compositeur Galuppi y séjourna plusieurs années. *Didone abandonnata*, l'un de ses ouvrages, obtint un succès d'enthousiasme au théâtre de Saint-Pétersbourg, et l'impératrice, le lendemain de la première représentation, fit remettre au compositeur une somme considérable en or, legs que *l'infortunée Didon* lui laissait pour avoir su si bien comprendre et exprimer ses douleurs.

Malgré les efforts de leurs souverains, l'Espagne, le Portugal, la Russie, pas plus que l'Angleterre, n'ont eu une musique dramatique en propre. On y a élevé des théâtres, il est vrai, et l'on pourrait croire, au premier aspect, que la musique y est cultivée avec succès; mais l'on s'aperçoit bientôt qu'en fait d'art, il en est de ces contrées comme de certaines grandes villes perdues dans un pays barbare, villes où existe cependant une colonie européenne. Ici vous êtes en pleine civilisation; vous retrouvez les usages de votre pays; faites quelques pas, vous retrouvez le désert.

Le titre que j'ai adopté : *l'Opéra en Europe*, ne m'oblige pas à vous parler de la Suède, où n'ont jamais brillé que des virtuoses étrangers, et encore moins de la Turquie. Je sais bien que quelques malheureux proscrits des plus pauvres théâtres d'Italie vont quelquefois confier aux flots du Bosphore les plaintes d'*Edgardo* et de *Desdemona*, mais j'ai le bonheur de ne pas les entendre de si loin. Les mêmes chanteurs vont de temps à autre charmer les descendants des anciens Grecs. Sans doute ce sont de chétifs virtuoses; mais peut-être si nous avions une idée juste de la musique grecque, les préférerions-nous à Amphion, à Timothée, à Terpandre, et goûterions-nous mieux une vulgaire cavatine que toutes les merveilles du mode hypophrygien se combinant avec les langueurs du mixolydien.

Il est présumable, sans vouloir tirer de déductions trop rigoureuses, que les principes de la religion réformée furent pour quelque chose dans le retard qu'éprouva l'épanouissement de l'art dramatique chez les Allemands, doués à un si haut degré de l'aptitude musicale. Leurs compositeurs s'inspirant du caractère de la religion nouvelle, écrivirent d'admirable musique religieuse où dominent la grandeur et la simplicité; mais ils éprouvaient un dégoût prononcé pour le théâtre et les productions légères, que S. Bach qualifiait de *chansonnettes*.

A Vienne, les chanteurs italiens régnèrent longtemps en souverains. L'empereur Léopold aimait beaucoup la musique. Il engagea plusieurs compositeurs italiens à se rendre à la cour, et combla d'honneurs Santinelli, Caldara, Ziani, Bononcini. Une salle d'opéra s'éleva bientôt, et les Viennois, les Italiens de l'Allemagne pour la vivacité des impressions, accueillirent cette musique avec un enthousiasme que l'empereur partageait, mais qui chez lui ne s'alliait pas à une très-grande estime pour la personne des virtuoses ultramontains. Un jour, à une représentation de la cour, les Italiens refusèrent tout net de chanter. Un ministre voulut les faire punir. Que voulez-vous faire, dit l'empereur, à ces êtres qui ne sont pas des hommes? Ils sont dispensés d'avoir de la raison. L'empereur Léopold jugeait sainement. Cependant les Viennoises, à l'imitation des beautés espagnoles, ne voulaient se prononcer sur la première partie de cette proposition qu'en toute assurance de cause et retardaient leur jugement.

L'insolence des chanteurs fut tenue en bride pendant quelque temps par suite d'un événement qui leur inspira un salutaire effroi. Le célèbre théorbiste Conti, l'idole des Viennois, se croyant tout permis, avait gravement insulté un personnage influent. Celui-ci porta plainte. Conti fut mis au cachot et l'on instruisit son procès; l'on dit cependant que pour ne pas mécontenter les Viennois, qui déjà se disposaient à l'insurrection, tout le temps que dura l'instruction, une voiture allait les jours d'opéra le prendre à sa prison, le conduisait au théâtre, où, sous l'œil de deux gardiens, il jouait de son instrument tout à son aise, et le soir le ramenait coucher sous les verrous. Enfin, Conti fut condamné à demander pardon à genoux à celui qu'il avait offensé, à être exposé pendant trois jours sur la place Saint-Etienne, couvert d'un sac grossier et tenant une torche à la main. Les Viennois, qui n'étaient pas fâchés de voir punir son insolence, à la condition qu'ils pourraient jouir encore de son talent, se consolèrent vite de son humiliation. Ainsi donc, si l'on eût privé ce peuple enthousiaste de Conti et de son théorbe, peut-être une émeute eût-elle eu lieu, peut-être la maison de Hapsbourg eût-elle été renversée, peut être la paix du monde eût-elle été compromise; peut-être les Hongrois... Dans quelles pensées sublimes vais-je me plonger à l'occasion du signor Conti? ce sont de ces réflexions qu'il faut laisser à d'autres philosophes que moi; c'est le grain de sable de Pascal (1).

L'opéra s'établit presque à la même époque à Vienne, à Berlin (2), à Munich et à Dresde. L'Allemagne du nord, plus patriotique que celle du midi, représenta un certain nombre d'opéras allemands; mais bientôt l'influence italienne prévalut, et pendant quatre-vingts ans on n'exécuta plus d'opéras indigènes sur la scène allemande.

Le premier opéra allemand paraît avoir été joué à Hambourg, en 1678. Il était (car je puis me servir de ce temps de verbe puisqu'il n'en reste pas vestige) intitulé *Oronte*, et Theil, organiste de cette ville, en avait composé la musique. Keiser cependant est considéré comme le fondateur de l'opéra allemand. Bien que l'on ait jugé à propos d'inscrire son nom sur l'un des cartouches du foyer de notre opéra, il ne reste rien ou presque rien de ses œuvres. Il a écrit cent treize opéras, dont peut-être n'a-t-on pas conservé autant de pages. A en juger par la tradition, les mélodies de Keiser étaient belles et expressives. Mais les chanteurs de l'époque secondaient bien mal les compositeurs; ils se recrutaient parmi les artisans et les marchands. Tel personnage avait joué le soir le puissant Agamemnon ou le bouillant Achille, qui le lendemain servait ses chalands à son comptoir, et Calchas abandonnait le couteau réservé à accomplir un noble sacrifice, pour l'instrument plus humble, mais plus dangereux, destiné à trancher les jours d'un innocent volatile, l'espoir de quelque festin.

Parmi les compositeurs qui se distinguèrent à cette première période de l'art dramatique en Allemagne, il convient de citer Matheson et Telemann. Compositeurs patients, ayant franchi toutes les aspérités, tous les ravins de la science; chimistes merveilleusement habiles, sachant tirer du plus maigre sujet tout ce qu'on en peut extraire, *contre*

(1) On raconte la même histoire au sujet de la signora Cuzzoni. Elle était à Amsterdam chez ces Hollandais, peuple positif par excellence. Comme elle avait contracté de nombreuses dettes, quelques jours après ses débuts elle fut mise en prison; ce fut alors qu'un entrepreneur, sachant que les créanciers de la virtuose ne pouvaient rien en obtenir, vint leur proposer d'acquitter immédiatement la dette, à la condition que pendant vingt soirées la Cuzzoni serait autorisée à sortir accompagnée d'un gardien, et à venir chanter sur le théâtre. Le marché fut accepté, les créanciers payés, et l'entrepreneur réalisa encore un bénéfice considérable.

(2) Le style de S. Bach est presque constamment fugué, et se rapproche ainsi souvent du style de Matheson, de Telemann et de tant d'autres, dont Fux exalte le mérite, avec cette seule différence, que chez S. Bach le génie dicte d'abord le thème, et que la science n'entraîne jamais la pensée, mais se laisse entraîner par elle. Dans mon opinion, il n'est *artifice* si puéril dont on ne puisse faire un usage utile. Ces *canons polymorphes par augmentation, par diminution*, lorsque le génie en trouve l'application, peuvent être d'un admirable effet. Il est toujours permis à un compositeur de présenter son motif sous mille facettes différentes; ce qui ne lui est pas permis, c'est de choisir comme diamants toutes les pierres qu'il rencontre, et de les tailler toutes de la même façon. L'art de S. Bach consistait à trier admirablement les idées qu'il devait traiter, et ensuite à leur trouver à chacune un développement analogue à leur nature. C'est pourquoi ses grandes fugues sont presque toutes autant de créations.

sujets double, triple ou quadruple, imitation, strettes, canons, augmentations, diminutions; ces compositeurs, embarassés de règles, de textes, de prohibition, d'entraves, ne pouvaient aborder d'une façon supérieure la scène lyrique. Ils avaient sacrifié à la fugue, la fugue les réclamait (1).

Jusqu'à présent l'Allemagne musicale paraît peu digne d'intérêt; mais voici le moment où elle va briller du plus vif et du plus durable éclat.

LÉON KREUTZER.

AUDITIONS MUSICALES.

Les pianistes et les facteurs de pianos marchent depuis un demi-siècle sur une ligne égale dans la voie du progrès, mus qu'ils sont d'une émulation sans jalousie, les progrès des uns excitant ceux des autres. Il n'en est pas précisément de même des organistes et des facteurs d'orgues. La fabrication de ce vaste et noble instrument s'est perfectionnée; il n'en a pas été de même pour ceux qui en jouent: les études sérieuses, classiques et bien assises leur manquent. Excepté M. Benost qui ne se fait plus entendre depuis bien longtemps, et M. Boély qui se tient pour satisfait, par modestie ou par misanthropie, de l'opinion d'un cercle musical quelque peu restreint, la plupart de nos organistes n'ont pas étudié suffisamment la fugue, et sont fort loin de nos virtuoses du temps passé, tels que les Couperin, les Miroir, les Sejan, les Beck de Bordeaux, etc.

De nos jours, plusieurs artistes allemands se distinguent par un style sévère et religieux sur l'orgue, entre autres M. Hesse, organiste de Breslau, qui vint à Paris il y a cinq ans, et nous fit entendre, à l'exposition des produits de l'industrie, différentes pièces sur l'orgue, l'admirable fugue en *sol* mineur de Sébastien Bach surtout. Cet artiste remarquable nous fit voir, dans d'autres morceaux plus modernes, que l'organiste actuel doit toucher de son instrument autant avec les pieds qu'avec les mains, le jeu des pédales étant devenu de première nécessité dans les effets riches et grandioses de cet orchestre sacré qui chante par un seul homme.

M. Louis Chollet, pianiste distingué et compositeur agréable, s'est associé au *te Deum* dit il y a quelques jours à Saint-Thomas d'Aquin, pour célébrer la fête patronale de l'église à laquelle il est attaché en qualité d'organiste. Ses improvisations, bien que dans le caractère de la musique moderne, ont été logiques, d'un tyle sévère et gracieux tout à la fois.

— M. Charles Perkins est un jeune Américain, natif de Boston. Faisant exception parmi ses compatriotes, il aime avec passion, intelligence et beaucoup de goût les beaux-arts, la peinture et la musique surtout : il arrive de Rome, la patrie de ces deux arts, où il n'a vu que la guerre qui les en chasse l'un et l'autre. Il est venu dans Paris pour y conquérir une modeste portion de célébrité, ou de publicité, si vous l'aimez mieux. Son début musical a donc eu lieu dans la salle Herz, par de gracieuses et vagues mélodies composées par lui, intitulées : *Excelsior, Chant d'Asia, Lady Mary* et *Sérénade indienne*, chantées par Wartel et Mme Roulle; et puis, M. Charles Perkins, voulant prouver qu'il prend la musique consciencieusement et au sérieux, a fait exécuter devant un auditoire nombreux et distingué, dans lequel on voyait beaucoup de physionomies américaines, une symphonie à grand orchestre, dans laquelle on a justement applaudi un bel andante, largement mélodique, et un *scherzo* en *si* mineur d'une facture classique et dont le thème est aussi piquant qu'original. L'excès d'originalité n'est cependant pas le défaut du jeune compositeur transatlantique. C'est à la critique à le lui dire, à l'engager à ne pas se contenter du premier motif qui lui naît au cerveau. On peut dire de la facilité excessive, ce qu'un poëte a dit de la poésie qui ne coûte point de travail :

Les vers faits aisément sont rarement aisés.

Léon Reynier, jeune violoniste d'avenir, dont le jeu et l'intonation deviennent moins convulsifs et plus purs, a dit un nocturne-élegie composé par M. Perkins, et une fantaisie dans lesquels il s'est fait justement applaudir. Que M. Perkins, qui cultive en même temps la peinture et la composition musicale, songe que l'un de ces deux arts suffit pour absorber toutes les facultés, toute la vie d'un homme; et nous pensons que s'il se consacre exclusivement à tirer parti d'une pensée mélodique, à l'orner d'une harmonie correcte et distinguée, et d'une instrumentation riche, puissante et d'effets inattendus, les États-Unis et peut-être l'Europe musicale pourront compter un compositeur de plus.

HENRI BLANCHARD.

REVUE CRITIQUE.

Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues ou *Traité théorique et pratique de l'art de construire des orgues;* contenant l'Orgue de D. BEDOS et tous les progrès et perfectionnements de la facture d'orgue jusqu'à ce jour; précédé d'une notice historique sur l'orgue et suivi d'une biographie des principaux facteurs d'orgues français et étrangers, par M. HAMEL, 3 vol. in-18 et atlas in-4°, chez Roret.

SECOND ARTICLE (1).

En publiant la dernière partie de son vaste et savant Traité, dom Bedos y avait joint une préface divisée en deux sections, dont la première était consacrée à l'histoire de l'orgue; l'auteur y avait rassemblé tous les documents qu'il avait pu recueillir sur ce sujet. M. Hamel a cru devoir faire pour cette préface ce qu'il n'a pas fait pour le reste de l'ouvrage : tout en la conservant entière et intacte, il y a joint tous les renseignements nouveaux parvenus à sa connaissance. Ces additions sont de deux sortes, celles qui se rapportent aux temps antérieurs à 1778, année où Bedos achevait sa publication, et celles qui concernent les découvertes faites depuis cette époque.

Il n'est pas, dit-il en commençant, de matière sur laquelle on ait publié plus d'erreurs, de suppositions et d'absurdités. Après cette déclaration, qui est malheureusement assez fondée, on pourrait trouver que celui qui l'a faite adopte avec un peu de légèreté certaines opinions émises dans des journaux, et qu'il n'était pas utile, à mon avis, de reproduire. Tel est le passage où l'on commente un commentateur de Pindare, dans le but de prouver que les soupapes du genre de celles

(1) Le roi Frédéric II s'était de bonne heure occupé de musique; Frédéric Ier, peut-être le personnage le plus excentrique de son siècle, avait l'art musical en horreur. Tant qu'il fut prince royal, Frédéric II ne put étudier sa flûte chérie que retiré au fond d'une grotte muette, s'entourant d'espions, chargé de le prévenir lorsque les émissaires envoyés par le roi pour le surprendre seraient trop voisins de lui.

Frédéric II tirait peu de vanité des batailles que son génie militaire lui faisait gagner. Il était plus fier de ses vers que de ses plans de campagne, et ce ne fut qu'après bien des précautions, bien des louanges que Voltaire put lui faire cette petite observation que le mot *crêpe*, formé de deux syllabes ne s'écrit pas ainsi : *crep*, ortographe assez germanique. Quant à la perfection du sens auditif, le roi y avait les plus grandes prétentions. Il avait composé quelques détestables pots-pourris pour la flûte, et par cela seul se croyait le juge musical le plus compétent de son royaume. Ses compositeurs d'adoption étaient Hasse, Graun, dont les ouvrages sont en partie perdus, et Agricola, auquel un pareil malheur (ou peut-être pour sa gloire un pareil bonheur) est arrivé; les compositions de tous les autres maîtres lui étaient odieuses. Voici comment le grand roi procédait aux répétitions qui avaient lieu à la cour de Berlin. D'abord, il faut vous imaginer que, tout en jouant de la flûte d'une façon assez passable, le roi de Prusse n'en possédait pas moins des oreilles si fausses, que l'Angleterre tout entière n'aurait pu en présenter une pareille paire. Or, maintenant figurez-vous la position où se trouvaient réduits les chanteurs qui avaient été chercher fortune chez l'ami de Voltaire et de Lametrie. Le chef d'orchestre, debout sur une estrade médiocrement élevée, donnait le signal, Frédéric était assis derrière lui, tenant sa canne à la main; c'est ainsi qu'il surveillait l'exécution du morceau dirigé par le maître de chapelle. Malheureusement, comme je l'ai dit, Frédéric avait l'oreille fausse, et de nombreux exemples nous prouvent, de nos jours, que les oreilles fausses s'efforcent de paraître plus susceptibles que les oreilles justes. Aussi, le roi Frédéric, pareil à l'araignée guettant une mouche, surveillait à sa façon la conduite de ses chanteurs, et si dans le cours du morceau, quelque riche harmonie, dont l'excellent chef d'orchestre était *coupable*, venait choquer les oreilles royales, le roi, *à coups de canne* (il faut l'avouer), venait châtier les malheureux virtuoses qui n'avaient fait qu'obéir à la pensée du compositeur. Vous me direz peut-être que par la fuite ils pouvaient se soustraire à de si humiliants traitements; mais je ferai observer que tout chanteur qui aurait tenté de se dérober à l'admiration et aux coups de canne de l'illustre dilettante, aurait couru risque d'être renfermé pour le reste de ses jours dans une forteresse, menace qui, une fois faite, ne manquait jamais d'être exécutée.

(1) Voyez la *Gazette Musicale* du 25 février et 4 mars, numéros 8 et 9.

de l'orgue étaient connues alors ; il eût mieux valu rejeter ce passage d'abord parce qu'il se pourrait bien que le scholiaste n'eût fait autre chose que débiter une fable, et ensuite parce que ses expressions peuvent être entendues d'une toute autre manière qu'elles ne sont exposées par l'auteur.

Il est également fort inexact de dire qu'*aucun instrument ne fut plus répandu* dans l'antiquité *que l'orgue hydraulique*; sans doute, on trouve cet instrument, fort mal connu d'ailleurs, mentionné en plusieurs circonstances, mais personne ne s'était jamais avisé qu'il fût *le plus répandu de tous*.

Un travers presque général chez ceux qui ont traité de l'orgue, consiste à en reculer l'invention presque à l'origine de la musique même; ils veulent absolument en faire honneur à celui qui, le premier, souffla dans un tuyau ; on oublie que les mots *organum*, *organa*, ont été employés dans l'antiquité grecque et latine, comme désignant les instruments en général et plus spécialement les instruments à vent. Et l'on s'imagine que c'est de l'orgue que l'on a voulu parler; c'est une erreur grave. A mon avis, le mieux est de commencer l'histoire de l'orgue, en le reconnaissant à l'état rudimentaire dans le pipeau ou dans tout instrument analogue formé d'un assemblage de tuyaux de longueurs différentes ; on doit ensuite passer à ce que l'on sait de l'orgue à soufflets, car c'est l'application de l'art artificiel à la résonnance, qui fait le véritable caractère de l'orgue, en lui donnant une énergie et une *infatigabilité* auxquelles les poumons les plus vigoureux ne sauraient atteindre.

Il reste quelques monuments où sont représentés des orgues anciens; M. Hamel en a recueilli plusieurs dans ses planches, et en a tiré d'autres de manuscrits du moyen-âge : ces dessins représentent moins des orgues tels que nous nous les figurons aujourd'hui, que des instruments de cette famille. Nous regrettons que leur origine ne soit pas toujours indiquée avec toute l'exactitude désirable.

M. Hamel ne mérite que des éloges dans ce qu'il dit des orgues en usage dans les temps moyens ; nous voyons avec une vive satisfaction qu'il ne s'est nullement épris d'amour pour les siècles d'ignorance et de barbarie, que le goût du paradoxe et l'habitude des études superficielles a si ridiculement louangés en ces derniers temps. A propos de ces déplorables temps, et après avoir cité le dire de quelques contemporains, M. Hamel n'hésite pas à écrire : « Il faut avouer qu'il serait bien difficile de se faire une idée nette de l'état de la facture au moyen d'éléments si discordants, et que l'on ne saurait y puiser des documents plus utiles pour l'histoire de l'art, qu'on ne le ferait en consultant les prospectus et les réclames que, de nos jours, la presse répand avant tant de profusion. »

A mesure qu'il approche de temps mieux connus, les documents ajoutés par M. Hamel à ceux de Bédos deviennent plus intéressants; en voici un exemple : presque tous les écrivains attribuaient l'invention des pédales à un organier allemand nommé Bernhart, et j'ai comme les autres partagé cette opinion (1). Il aurait, disait-on, fait cette découverte vers 1471; or, il se trouve qu'un orgue construit en 1120 dans l'église de Saint-Nicolas-d'Utrecht possédait dès lors un pédalier, et qu'un autre orgue, établi en 1359 ou 1361 par Nicolas Faber dans la cathédrale d'Halberstad, avait le même avantage. Ce qui est fort remarquable, c'est que la pédale de trompette de l'orgue d'Utrecht était un jeu isolé, tandis que celles de Faber, et plus tard celles dont Haxdorf fit usage en 1468, n'étaient que des *tirasses*, c'est-à-dire ne servaient qu'à faire parler des tuyaux déjà en rapport avec les touches du clavier.

Adrien DE LAFAGE.

(*La suite au prochain numéro.*)

(1) *Rapport sur l'orgue de Saint-Denis*, seconde édition, page 43.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

CONCOURS ANNUELS.

Les concours à huis clos ont commencé avec la semaine; en voici les résultats :

HARMONIE. 1er prix, M. Lhote, élève de M. Elwart; 2e prix, M. Fossez, élève du même professeur; accessit, M. Canoby, élève de M. Hippolyte Colet.

M. Verrimst, élève de M. Elwart, ayant obtenu déjà l'accessit au concours de l'an dernier, n'a pu le partager cette fois, bien qu'il lui ait été décerné.

HARMONIE ET ACCOMPAGNEMENT PRATIQUE. (*Hommes.*) 1er prix, M. Eschborn; 2e prix, M. E. Altés; 1er accessit, M. Boscade; 2e accessit, M. Garcin. Ces quatre lauréats sont élèves de M. Bazin.

(*Femmes.*) 1er prix, Mlles Labonne, élève de M. Bienaimé; St-Ange-Levasseur, élève de Mme Dufresne; 2e prix, Mlle Devisme, élève de M. Bienaimé; accessit, Mlle Charron, aussi élève de M. Bienaimé.

ORGUE. 1er prix, M. Silas; 2e prix, M. St-Saëns; accessit, M. Léonce Cohen.

CONTRE-POINT ET FUGUE. 1er prix, M. N. Alkan, élève de MM. Zimmerman et Adolphe Adam; 2e prix, M. Caspers, élève de MM. Halévy et Hippolyte Colet; accessit, MM. Galibert et Laboureau, élèves de M. Carafa.

CONTRE-BASSE. 1er prix, M. Mante; 2e prix, MM. Leveau et Bourdeau accessit, M. Paulin. Tous quatre élèves de M. Chaft.

SOLFÉGE. (*Hommes.*) 1er prix, MM. Boullard, élève de M. Savard, Wieniawski, 2e, Bizet, élèves de M. Alkan, Ducrohet, élève de M. Pastou, et Viault, élève de M. Jonas; 2e prix, MM. Bessières, Legouix, élèves de M. Mozin, Leroy, élève de M. Jonas, et Delibes, élève de M. Tariot; accessit, MM. Grizy, élève de M. Tariot, Villanfret, élève de M. Jonas, Nicolle jeune, élève de M. Mozin, Cremnitz, élève de M. Alkan, et Baute, élève de M. Pastou.

(*Femmes.*) 1er prix, Mlles St-Ange-Levasseur, élève de Mlle Mercié-Porte, Contamin, élève de Mlle Klotz, Zolobodjean, élève de M. Pastou, Boulland, élève de Mlle Klotz, Roux, élève de M. Goblin, Casselin, élève de Mlle Klotz, et Pauli, élève de M. Goblin; 2e prix, Mlles Caroline Lévy, élève de Mlle Klotz, Lehuédé, élève de M. Pastou, Hermance Lévy, élève de Mme Dupuis, Laffargue, élève de M. Pastou, Mira, élève de Mlle Delsuc, Marsocchi, élève de M. Goblin, Stadler, élève de M. Pastou, et Caron, élève de Mlle Lorotte; accessit, Mlles Carteret, élève de Mlle Mercié-Porte, Costier, Dubon, élèves de M. Pastou, Loiseau, élève de Mlle Mercié-Porte, Gasché, élève de Mlle Lorotte, Catala, élève de Mlle Klotz, Simon, élève de Mlle Lorotte, Chopin, élève de Mlle Delsuc, Heck, élève de Mlle Raillart, Coche, élève de Mlle Mercié-Porte, Desportes jeune, élève de M. Goblin, Watripon, élève de Mme Dupuis, Gondelier, élève de Mlle Raillard.

Hier, samedi, a eu lieu le concours public de piano : le premier prix des classes d'hommes a été partagé entre MM. Wieniawski et Thurner, élèves de M. Marmontel; M. Lestoquoy, élève du même, a obtenu le second prix; l'accessit s'est divisé entre MM. Dollingen, élève de M. Laurent, et Deschamps, élève de M. Marmontel.

Pour les classes de femmes, il y a eu quatre premiers prix, donnés à Mlles Gras, Forjonnel, Lascabane, élèves de M. Lecouppey (qui remplit l'intérim de Henri Herz), et Mlle Defourneaux, élève de Mme Coche; quatre seconds, à Mlles Lejolliot, Roux, élèves de Mme Coche, Vidal, élève de Lecouppey, et Lorotte, élève de Mme Farrenc; enfin, quatre accessits, décernés à Mlles Hermance et Caroline Lévy, Jenny Leroy, toutes trois élèves de Mme Farrenc; et Mlle Boullée, élève de Lecouppey.

A dimanche prochain les détails de tous ces concours.

RECTIFICATION.

Il faut que le métier d'*insulteur* de tout succès et de toute gloire, ait un grand charme pour certaines gens, puisque rien ne les en dégoûte, ni l'inutilité bien constatée de leurs efforts, ni le mépris bien positif, à défaut d'autres avantages, qu'ils en recueillent abondamment.

Depuis longtemps nous avions pris le parti de les laisser dire tout ce qui leur plaisait, et s'en donner à cœur joie de la calomnie et de l'outrage.

Nous n'avons donc rien répondu aux attaques inouïes dont *le Prophète*, ce digne frère de *Robert-le-Diable* et des *Huguenots*, a été l'objet de leur part. Aujourd'hui seulement nous leur conseillerons de ne pas venir se heurter contre des faits trop matériels, trop palpables, et par exemple de ne pas écrire des choses telles que celles-ci :

« Et pourtant, qu'on interroge les chiffres, et l'on verra que » les vingt premières représentations de ce *Prophète*, si pompeuse- » ment annoncé, si ridiculement porté aux nues par des réclames » de toutes sortes, payées ou non payées, ont produit *un tiers de* » *moins* que les vingt premières représentations de *Jérusalem*. »

Justement, dans notre dernier numéro, nous donnions le produit des vingt-cinq premières représentations du *Prophète*, et ce produit s'élève, nos lecteurs s'en souviennent peut-être, à la somme de 183,888 fr. 95 c., ce qui en porte la moyenne à 7,355 fr. 55 c., chiffre considérable, disions-nous, si l'on a égard aux circonstances exceptionnelles dans lesquelles a été joué le *Prophète*. En définitive, l'ouvrage d'art le plus robuste n'est pas tout-à-fait à l'épreuve d'événements tels que des élections générales, une invasion de chaleur tropicale, une recrudescence terrible de choléra, des préoccupations de guerre intestine et étrangère.

Jérusalem, au contraire, a été jouée dans les circonstances les plus favorables, non pas au milieu du printemps, comme le *Prophète*, mais au milieu de l'automne, le 26 novembre, à l'époque où l'Opéra venait de rouvrir sous une nouvelle direction, après une longue clôture, après une restauration complète de la salle, lorsque les recettes des deux premiers mois s'étaient élevées à des chiffres fabuleux, savoir : 96,152 fr. 25 c. pour le mois de septembre, 129,063 fr. 13 c. pour le mois d'octobre.

Eh bien! dans cette veine de prospérité générale et particulière, quel fut le produit des vingt-cinq premières représentations de *Jérusalem?* 162,391 fr. 69 c., ce qui donne une moyenne de 6,495 fr. 66 c., c'est-à-dire environ 1,000 fr. de moins par chaque jour que les vingt-cinq représentations du *Prophète !*

Voilà la vérité ! voilà la balance exacte du compte des deux opéras ! voilà comment les premières représentations de *Jérusalem* ont produit un *tiers de plus* que les premières du *Prophète*, et dans des circonstances singulièrement différentes !

Ajoutons que les deux ouvrages exercèrent un effet directement contraire sur les recettes du théâtre. Le *Prophète* les fit immédiatement monter dans un temps difficile : *Jérusalem* les fit immédiatement descendre dans un temps excellent. La recette du mois de mars avant *le Prophète*, avait été de 60,699 fr. 86 c. ; celle d'avril, avec six représentations du *Prophète* seulement, fut de 81,580 fr. 67 c. La recette du mois d'octobre avant *Jérusalem*, avait été de 129,063 fr. 13 c. ; celle de novembre, où *Jérusalem* ne fut donnée que deux fois, était encore de 118,537 fr. 90 c. ; celle de décembre, avec pleine jouissance de *Jérusalem*, se réduisit à 100,524 fr. 99 c.

Ajoutons encore, pour bien exposer la vérité tout entière, que, lorsque *Jérusalem* apparut, la location des loges à l'année était de 2,800 à 3,000 fr. par chaque jour, tandis qu'aujourd'hui elle n'est plus que de 800 à 900 fr. Et malgré cela *le Prophète* a réalisé plusieurs recettes de 10,000 fr. et au-delà, tandis que jamais les recettes de *Jérusalem* ne dépassèrent le taux de 8,400 à 8,500 fr., et ce fut là leur apogée, où elles ne se maintinrent pas longtemps, pour se traîner habituellement entre 5,000, 4,000 et 3,000 fr.

De bonne foi, ces gens sont admirables quand ils osent parler de critique et de *l'honneur du commerce de musique*! Nous ne demandons qu'une chose, c'est qu'ils essayent de balbutier ces mots, sans rougir, devant leurs anciens actionnaires et abonnés, qui savent de longue date comment ils entendent le commerce et la critique.

Une nouvelle note a été remise à M. Dufaure, ministre de l'intérieur, par les directeurs des divers théâtres de Paris. Elle se termine par cette conclusion qui en résume l'argumentation générale.

« Nous vous supplions donc, monsieur le ministre, de vouloir bien prendre en sérieuse considération une situation qui, chaque jour, devient plus alarmante. Le subside que nous demandons doit nous sauver ; un refus, un retard même nous perdrait ; permettez-nous, pour réunir les considérations que nous avons fait passer sous vos yeux, de vous rappeler :

« Que cette année 1849 a réuni contre les directeurs de théâtres toutes les circonstances les plus désastreuses ;

» Que l'industrie théâtrale n'est pas une industrie comme les autres ;

» Que cette industrie n'est pas libre ;

» Que si elle doit l'être un jour, elle supporte encore aujourd'hui les charges résultant du régime des priviléges ;

» Que l'existence des théâtres intéresse la moralité, la sécurité publiques ;

» Que si on les laisse fermer, on trouvera difficilement des entrepreneurs pour les rouvrir ;

» Qu'il est équitable, d'ailleurs, s'ils peuvent être sauvés, qu'ils le soient au profit de ceux qui ont payé de leur argent, de leur travail, de tous leurs efforts, le droit de les posséder ;

» Qu'il n'est pas exact de dire que les théâtres, quand même on consentirait à les aider, ne peuvent échapper à une ruine générale ;

» Qu'au lieu de les condamner tous en masse, il serait plus juste d'examiner la situation de chacun ;

» Que si les théâtres de la haute société sont dignes d'exciter la sollicitude du gouvernement, les théâtres du peuple, de la bourgeoisie, ont aussi des droits à sa protection ;

» Que le chiffre demandé est bien peu de chose, comparé aux excellents résultats qu'il produira ;

» Qu'il faut sauver les théâtres de Paris pour sauver ceux de la province.

» Enfin, laissez-nous ajouter, comme dernière considération d'urgence, qu'aujourd'hui, à un mois de date de notre demande, la position est encore devenue pire. Jamais depuis vingt-cinq ans les recettes n'ont été à un chiffre aussi bas. Nous sommes tous à la veille d'une clôture. L'Opéra, l'Opéra-Comique sont fermés, ou vont fermer. Sera-ce donc là notre dernière ressource à tous?... Que fera-t-on des sept ou huit cents familles qui ne vivent que par nos entreprises, et qu'un pareil désastre jettera sur le pavé, sans travail, sans espérance et sans pain? »

Plusieurs représentants ont résolu de déposer une proposition tendant à venir en aide au théâtre de la Nation (Opéra).

On assure qu'elle doit être ainsi conçue :

Vu les observations suivantes présentées par les directeurs de l'Opéra ;

Les directeurs actuels de l'Opéra ont passé avec l'ancien gouvernement, pour l'exploitation de ce théâtre, un traité dont les conditions étaient en rapport avec l'état des affaires publiques. En effet, les premiers commencements furent heureux, et, dès le début, la nouvelle direction obtint le résultat suivant :

Les recettes, du 1er septembre 1847 au 31 janvier 1848, se sont élevées en moyenne, y compris la subvention, à	158,056 fr. par mois.
En comparant ces recettes avec les frais, soit. . . .	141,807 fr. par mois,
avant la révolution de Février, il ressort un bénéfice de	16,249 fr. par mois.

Soit, 194,988 fr. par année.

La subvention était, comme elle est encore, de 620,000 fr.

Quand arriva la révolution de Février, tout équilibre entre les dépenses et les recettes fut rompu. La direction ne perdit pas courage, et il est à remarquer que c'est dans cette période de détresse que les plus grands, les plus hardis efforts furent tentés pour maintenir le théâtre au premier rang qu'il occupe en Europe.

C'est ainsi qu'on a vu se produire des artistes nouveaux, tels que Mme Cerrito, Mme Taglioni, M. Saint-Léon, Mme Viardot, Mme Castellan, Mme de la Grange, M. Roger, M. Masset; des ouvrages tels que *la Vivandière*, *le Violon du Diable*, et enfin *le Prophète*, cette œuvre si impatiemment attendue, dont le succès a répondu à toutes les espérances qu'on avait fondées sur le nom illustre de l'auteur.

Avec quelles ressources la direction de l'Opéra a-t-elle pu suffire à tous ces engagements d'artistes qu'il faut à prix d'argent disputer aux théâtres étrangers, à ces dépenses matérielles qu'entraîne la mise en scène des ouvrages importants qui viennent d'être énumérés ?

Un secours de 170,000 fr. fut accordé par la Constituante, et deux représentations nationales gratuites furent payées par le ministère de l'intérieur 16,000 fr.

A une époque analogue à l'époque actuelle, en 1831, l'entreprise de l'Opéra reçut une subvention de 910,000 fr., qui fut réduite plus tard lorsque les temps devinrent meilleurs, et ramenée successivement au taux actuel de 620,000 fr., ainsi que le cahier des charges de l'Opéra en laisse annuellement la faculté à M. le ministre de l'intérieur.

Aujourd'hui la situation de l'Opéra appelle de nouveau la sollicitude de l'État, qui peut du moins se féciliter de n'avoir pas vu dépérir cet établissement éminemment national dans les mains auxquelles il a été confié, et qui l'ont maintenu dans sa splendeur à travers les temps les plus difficiles.

Le tableau ci-après donne une idée complète d'une situation que, malgré une activité incessante, malgré des succès éclatants et consécutifs, les préoccupations politiques, l'inquiétude des esprits, et l'épidémie ont faite à l'Opéra, réduit aujourd'hui au casuel des recettes journalières, et privé par l'éloignement des étrangers et des personnes riches de sa ressource capitale, la location à l'année.

État des recettes et dépenses de l'Opéra (théâtre de la Nation), pendant les huit mois du 1er octobre 1848 au 1er juin 1849.

DÉPENSES.

Personnel			828,379 fr.	86 c.
Matériel, comprenant quatre ouvrages nouveaux, la *Vivandière*, *Jeanne la Folle*, le *Violon du Diable*, le *Prophète*			306,082	46
			1,134,462	32

Soit, en moyenne, 141,807 fr. par mois.

RECETTES.

Représentations :				
Recettes du jour,	363,059 »	459,051 55	872,384	75
Location à l'année,	95,992 55			
Subvention		413,333 20		

Soit, en moyenne, 109,048 fr. 09 c. par mois.

Malgré les trois succès de la *Vivandière*, du *Violon du Diable*, du *Prophète*, excédant des dépenses sur les recettes formant déficit	262,077	57

RÉSUMÉ.

Les dépenses par mois sont de	141,807 fr.	» c.
Et dans les huit meilleurs mois de l'année, avec trois succès, les recettes, y compris la subvention, se sont élevées seulement à	109,048	09
Il en résulte donc un déficit mensuel de	32,758	94

Le tableau ci-dessus ne comprend pas les recettes des quatre mois de 1848, juin, juillet, août et septembre. En voici le détail pour l'année 1848 :

Juin	24,906 fr.	96 c.	109,363 fr.	22 c.
Juillet	13,366	79		
Août	30,229	76		
Septembre	40,859	74		
Subvention			206,666	50
			316,029	82

Soit, en moyenne, 79,007 fr. 45 c. par mois de recettes, y compris la subvention; ce qui ferait, pour ces quatre mois d'été, 62,000 fr. par mois de déficit.

S'il est reconnu que l'Opéra est une institution d'art qui rattache à elle et alimente une foule d'institutions, d'établissements, d'industries et d'existences qui honorent la ville de Paris et défraie les théâtres des départements;

S'il est reconnu en outre que la direction actuelle, loin de faillir à ses devoirs et à ses engagements envers l'Etat, a au contraire fait des efforts et obtenu des succès que des évènements de force majeure et en dehors de toute prévision ont paralysés et anéantis;

L'Assemblée nationale décrète :

Il est accordé, sur le budget de l'exercice 1849, une somme de 250,000 fr., à titre de secours, au théâtre de la Nation.

L'urgence est demandée.

Depuis longtemps les facteurs de pianos ont reconnu que la solidité était la qualité première de tout bon instrument, et cherchent patiemment à construire les pianos en fer; mais ce système a eu, jusqu'à présent, plusieurs graves inconvénients : d'abord, il allourdit extrêmement l'instrument, puis l'action du fer dénature tellement la qualité du son, que, d'un commun accord, tous les facteurs ont déclaré que l'emploi du fer dans la construction des pianos était impossible, et, après de nombreuses tentatives, ils en ont abandonné l'idée.

Un jeune homme, doué de qualités énergiques et persévérantes, était appelé à résoudre ce problème : J. Faivre, né à Paris, de parents facteurs de pianos, avait quitté la France à l'âge de dix-sept ans; pendant douze ans, il parcourut l'Amérique, étudiant avec patience le mécanisme et la construction du piano, cherchant, analysant, combinant.

Après bien des déceptions, ses efforts furent couronnés d'un éclatant succès; il avait enfin découvert le moyen d'établir le piano en fer, sans qu'aucun défaut, aucun inconvénient résultât de l'emploi de ce métal.

Le son des pianos de M. J. Faivre est fort, net, d'une extrême pureté et d'une qualité supérieure; il est susceptible d'une extraordinaire justesse, qu'il conserve aussi plus longtemps, parce que ses pianos tiennent l'accord au ton du diapason beaucoup plus longtemps que les autres.

M. J. Faivre eut souvent, à la Nouvelle-Orléans, où il est établi, l'occasion de réparer des pianos arrivant d'Europe, que le climat humide et destructeur de cette ville avait rapidement détériorés. Ces réparations, pour lesquelles il trouva moyen d'introduire son système, accélérèrent sa réussite.

M. J. Faivre a pris immédiatement en France un brevet d'invention qui porte sur deux parties distinctes :

1° Son système de barrage en fer, qui forme l'objet de la belle découverte dont nous venons de parler;

2° Un système d'agrafes en cuivre, qui assurent la solidité de la corde, et en rendent la rupture presque impossible.

Nous regrettons que M. J. Faivre, enfant de Paris, ne soit pas revenu se fixer en France, pour faire jouir sa patrie de ses découvertes précieuses pour l'art et les artistes, et qu'il ait cru devoir s'établir à la Nouvelle-Orléans, où sa maison de commerce est en pleine voie de prospérité.

NOUVELLES.

*** La clôture de l'Opéra continue d'être le grand événement du monde musical. C'est le sujet de beaucoup d'étonnement et de doléances, parmi lesquelles il y en a de trop légitimes. On s'était flatté qu'un acte de munificence nationale exercée à propos rouvrirait le sanctuaire aux Parisiens, aux provinciaux et aux étrangers, qui ne conçoivent pas Paris sans l'Opéra. Cependant le temps se passe, et l'on ne voit rien venir. Espérons qu'avant de se proroger, l'Assemblée législative avisera aux moyens de maintenir ce que l'Assemblée constituante a sauvé.

*** Duprez a donné un concert d'adieu sur le théâtre de Nantes, que son intervention n'a pu sauver d'une ruine imminente. Il a chanté le duo du *Chalet*

avec Balanquè, son élève, qui a dit seul l'air d'*Œdipe*, ; Mlle Poinsot a chanté l'air de *Robert : Va, dit-elle ;* Mlle Félix Miolan l'air du même opéra : *En vain j'espère.* Tous ces artistes, y compris Mlle de Joly, l'accompagnatrice, ont été couverts d'applaudissements et de bouquets.

*** L'époque de la réouverture du théâtre Italien n'est plus assez lointaine pour que l'on ne se demande pas sous quel chef et avec quels artistes il rouvrira. On assure que Ronconi, titulaire du privilége pour une année encore, en sollicite la prolongation, afin d'asseoir sur des bases plus larges et plus solides l'édifice de son administration. D'un autre côté, on parle des propositions de M. Lumley, le directeur du théâtre de Sa Majesté à Londres, qui ne promet pas moins que de nous amener Jenny Lind et Mme Sontag, escortées de Mlle Gomez, soprano gracieux et brillant; de Tamberlick, le puissant ténor. Nous ne savons ce qu'il faut croire de ces promesses, ni jusqu'à quel point elles sont réalisables.

*** Le théâtre de Versailles a fait dernièrement sa clôture en donnant une représentation de *Robert-le-Diable*, dans laquelle le rôle de Bertram a été fort bien rempli par M. Drayton, jeune Américain, doué des avantages du physique et de la voix, et dont l'éducation musicale s'est achevée au Conservatoire de Paris. Ce théâtre doit rouvrir le 1er septembre prochain.

*** Albert Sowinski est à Poitiers, où il a dû donner, hier samedi, veille des courses, un grand concert vocal et instrumental.

*** Mlle Lavoye vient de faire son apparition sur le théâtre de Lyon, en présence d'une foule immense attirée par la réputation dont jouit la cantatrice. L'attente générale n'a pas été trompée. Elle a chanté le principal rôle des *Mousquetaires de la reine* avec le même succès qu'à Paris.

*** M. Adolphe de Groot vient de faire entendre, au Château-de-Fleurs, une ouverture à grand orchestre. C'est un début qu'il ne convient pas de passer sous silence, car on trouve dans l'œuvre de M. de Groot, outre le mérite d'une orchestration savante, et neuve à beaucoup d'égards, des idées mélodiques, spirituelles, charmantes et très-bien conduites.

*** M. Alexandre Boucher, qui s'intitule *doyen des musiciens, dernier des violons classiques* et *premier des novateurs d'actualités*, nous adresse une lettre dans laquelle il met son beau talent au service des artistes qui, par suite de la clôture de l'Opéra, seraient tentés de donner des concerts à leur bénéfice. C'est une offre généreuse qui, assurément, n'est pas à dédaigner.

*** Une grande solennité artistique se prépare pour le 11 août prochain à Auteuil, au profit des pauvres et des orphelins du choléra. Il est question d'une représentation théâtrale, d'un concert et d'un grand bal de nuit avec Musard et son puissant orchestre des bals de l'Opéra. Les principaux artistes des théâtres de Paris que l'on retrouve toujours quand il s'agit d'une bonne œuvre, prêteront pour cette circonstance leur concours au bureau de bienfaisance.

*** L'incendie du diorama est une calamité non moins inattendue que déplorable. La perte que ce sinistre fait éprouver au directeur est immense, et pour comble de malheur, c'est la seconde fois que la flamme dévore des chefs-d'œuvre composés avec tant d'études, de persévérance et à si grands frais. L'église Saint-Pierre et la vue de la Chine ont péri. On ne sait si l'incendie doit être attribué à la malveillance ou aux expériences sur la lumière électro-magnétique auxquelles se livrait M. Bouton dans l'intérêt de son entreprise.

Chronique étrangère.

*** *Londres.* — La première représentation du *Prophète* au théâtre de Covent-Garden, annoncée pour l'un des jours de la semaine dernière, est définitivement fixée à mardi prochain. Ce retard a eu pour cause les soins extraordinaires avec lesquels on prépare l'avénement du chef-d'œuvre. Les deux artistes qui se signalent le plus dans ce travail de persévérance et de dévouement, ce sont Mme Viardot et Costa, auxquels on ne saurait donner trop d'éloges. Partout à Londres il n'est question que du *Prophète*; l'attention publique est entièrement captivée par le *Prophète*, ce qui n'empêche pas pourtant que la foule ne se porte aux *Huguenots*. Au théâtre de Sa Majesté, l'Alboni chante la *Gazza* dans le désert. Mme Sontag elle même ne remplit la salle qu'aux trois quarts : l'enthousiasme est déjà calmé. La célèbre cantatrice vocalise dans la perfection, mais cette perfection est froide comme la glace.

*** *Bruxelles.* — Mlle Caroline Prévost a fait sa rentrée dans *les Diamants de la couronne*. La jeune artiste a été accueillie avec une faveur décidée. Les choses ne se sont pas aussi bien passées pour Mlle Dorval, qui a été sifflée par quelques malveillants et s'est trouvée mal sur la scène. Pour mettre fin au tumulte, le régisseur vint annoncer que l'autorité déclarait l'artiste admise, attendu que la grande majorité était du côté des applaudissements.

*** *Hollande* (Chronique musicale). — Maintenant qu'il existe un conflit presque universel entre les nations, que dans aucun pays on ne peut jouir d'une tranquillité parfaite, les touristes amateurs de la bonne musique se demandent naturellement : Quelle contrée choisir? On pourrait leur répondre, sans crainte d'être démenti : Allez en Hollande, l'hospitalité y est encore douce; on y fait de la musique, et c'est là que les grandes compositions sont admirablement interprétées ! Chez nos voisins du Nord, tout est prétexte à musique; que le sujet soit triste ou gai, dans les grandes comme dans les petites occasions, la musique est l'affaire principale, celle qui exerce la plus forte attraction. Ceci nous amène à l'énumération des compositions les plus saillantes qui aient paru en 1848 et 49. Messe à quatre parties avec orgue, par J. Verbulst ; cette composition mérite l'attention des éditeurs de France; 6 lieder, par le même. Cantate par Mordach, *Jeanne Gray*, romance dramatique; quatuors pour violons, alto et basse, par J. Van Brée ; recueil de chœurs à l'usage des sociétés de chant, par Bertelman, chef d'école du XVIIIe siècle, et qui a formé beaucoup de bons élèves; ballade, *la Fête des Gnomes*, caprice sur *Don Juan*, trois charmantes compositions pour le piano, par Ed. de Hartog; plusieurs marches pour piano et harmonie, tous publiés avec grand soin à Amsterdam et à La Haye. M. Dupont, élève de Mendelsohn, auteur de plusieurs symphonies et ouvertures, s'occupe dans ce moment d'un grand opéra en quatre actes intitulé *Blanca et Sifredi*, paroles de M. Noffman. On annonce encore plusieurs nouvelles compositions, dont nous nous occuperons dans notre prochaine revue.

*** *Vienne.* La saison a été des plus tristes, et nous n'avons pas besoin de dire pourquoi. Nous n'avons guère eu que des concerts plus ou moins insignifiants, donnés au bénéfice de l'institut Radetzky, du fonds des invalides de Welden, des soldats blessés, etc. Des dilettanti des hautes classes de la société ont prêté à ces solennités l'appui de leur talent; c'est toujours un moyen infaillible d'attirer du monde. — La réunion, pour chant d'homme, a terminé ses concerts par une soirée fort intéressante : presque tous les morceaux du programme étaient inédits. Nous citerons un chœur de pélerins et un chœur de musiciens, par M. Kucken; le chant du voyageur (Wanderlied), par Zoellner; un chœur de Reissiger; *Dans quel temps vivons-nous*, morceau de circonstance. Le morceau capital du programme était le *Clair de lune*, par Schubert. Villmers, le pianiste, s'est aussi fait entendre avec beaucoup de succès dans le courant de la saison. — On annonce que M. Pokorny, qui prend la direction de la Scala, à Milan, cherche à se défaire du théâtre Josephstadt, qui est en vente au prix de 250,000 florins. L'époque n'est guère favorable pour de pareilles transactions; dans tous les théâtres on joue devant les banquettes vides. On n'y voit d'autres spectateurs que des personnes qui font aux acteurs la politesse d'accepter un billet gratuit, et d'en profiter.

*** *Leipzig.* — Mlle Tuczek, de Berlin, a commencé la série de ses représentations par *la Fille du régiment*. — On annonce l'apparition prochaine, sur notre théâtre, de *Geneviève*, opéra de M. Schumann, et du *Prétendant*, de E. Kucken. — Au théâtre de la ville, on a repris avec succès *Ondine*, opéra de Lortzing.

*** *Dessau.* — M. Martini a pris la direction du théâtre de la cour. La saison ouvrira le 15 octobre et sera close le 15 mars.

*** *Kœnigsberg.* — Fanny Cerrito et Saint-Léon donnent des représentations à notre théâtre : ils ont débuté par le ballet : *La Sirène*. La charmante danseuse avait obtenu tant du gouvernement danois que de celui de Suède la permission de se rendre à Stockolm, mais la reprise des hostilités a empêché les deux célèbres artistes de se rendre au lieu de leur destination.

*** *Darmstadt.* — *Le Val d'Andorre* a été mis à l'étude ; c'est par le chef-d'œuvre d'Halévy que se fera la réouverture du théâtre Grand-Ducal.

*** *Cologne.* — Les amateurs de cette ville ont fait une excursion artistique sur le Rhin, à bord du vapeur *Der Kœnig*. On y avait disposé un orchestre : il y avait un piano, quelques cantatrices plus ou moins connues, des chœurs, et enfin, Jenny Lind. Un poëte improvisa en son honneur des vers, que M. le maître de chapelle Dorn mit en musique. L'œuvre fut sur le champ répétée, et bientôt après exécutée en présence de la célèbre virtuose, que cet hommage toucha profondément.

*** La loterie des associations d'artistes voit s'écouler avec une grande rapidité ses billets de série de 5 fr., comme les billets de 1 fr. On se rappelle que le billet de série de 1 fr. peut gagner le splendide service d'argenterie d'Odiot, payé 70,000 fr. Les billets de 1 fr. concourent au tirage du service de vermeil du prix de 10,000 fr., que chacun va admirer à l'Exposition de l'industrie nationale où Odiot le montre comme un des plus précieux joyaux de sa couronne industrielle. Si la loterie des associations des artistes obtient un tel succès, c'est que les administrateurs ont spécialement cherché à rendre à tous le hasard favorable. Là, point de lots illusoires, point de numéros malheureux. Si vous ne gagnez ni le service d'argenterie de 70,000 fr., ni le service de Sèvres de 20,000 fr., ni celui de vermeil, que nous admirions tout à l'heure, ni la parure de brillants, que l'on convoite à la boutique Bernard Latte, boulevard des Italiens, ni les bronzes, ni les pianos, ni les bijoux d'or et de pierreries, ni les statuettes, ni les tableaux de maîtres que l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle offre aux amis de la peinture, ni les livres rares que les bibliophiles et la Société des gens de lettres ont donnés aux organisateurs, ni les morceaux de musique et albums de choix, vous êtes sûr de gagner, en prenant un billet de 5 fr., une grande gravure, chef-d'œuvre de composition et de burin, du prix de 5 à 30 fr. dans le commerce. On délivre des billets à l'administration de la loterie, Bazar Bonne-Nouvelle, à Paris. Chaque souscripteur, en prenant son billet, a le droit de visiter l'Exposition des tableaux, achetés aux premiers artistes et convertis en lots.

Le Président de la République honorera de sa présence la grande fête qui aura lieu au bénéfice des pauvres, *mercredi* prochain, 25 juillet, au parc d'Enghien.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS et Cie,
87, rue Richelieu,

ÉDITEURS.

TROUPENAS et Cie,
40, rue Vivienne,

EN VENTE :

LES AIRS DÉTACHÉS DE CHANT

DE L'OPÉRA

LE PROPHÈTE

MUSIQUE DE

Giacomo Meyerbeer,

Arrangés avec accompagnement de Piano par **GARAUDÉ.**

N° 1. Valse. . . . . 1 fr. 50 net.
N° 2. Rédowa . . . . 2 fr. 50 net.

QUATRE AIRS DE BALLET
ET
LA MARCHE DU SACRE,
Pour Piano, 1 fr. 50 c. net.

N° 3. Quadrille des Patineurs, 2 fr. net.
N° 4. Galop. . . . . 2 fr. net.

H. ROSELLEN.

***Grande fantaisie brillante sur le* PROPHÈTE.**

Op. 114. — Prix : 4 fr. net.

N. LOUIS.

SOUVENIR du PROPHÈTE, grande fantaisie dramatique pour piano et violon, par N. LOUIS.

Op. 184. — Prix : 4 fr. net.

ETTLING.

Suite de valses pour piano sur des thèmes du PROPHÈTE.

Prix : 2 fr. net.

QUADRILLE par Strauss, sur le PROPHÈTE.

Pour piano, 2 fr. net. — A quatre mains, 2 fr. net. — Pour grand orchestre, 3 fr. 50 net. — Pour petit orchestre, 2 fr. 50 net.

TROIS PAS REDOUBLÉS ET UNE MARCHE

Pour musique militaire, par **J. MOHR.** — Prix de chaque : 2 fr. 50 net.

Le Poëme du Prophète, 1 fr. net.

EN VENTE LE 25 JUILLET :

LA PARTITION POUR PIANO ET CHANT

DU PROPHÈTE.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT:

DES MORCEAUX POUR LE PIANO

Sur des thèmes de cet opéra,

PAR

Adam, Goria, J. Herz, Hunten, Lecarpentier, Liszt, Osborne, Schubert, Sowinski et Wolff.

Deux Quadrilles par HUSARD. — Polka par PASDELOUP. — Redowa par PILODO.

LES AIRS ARRANGÉS POUR MUSIQUE MILITAIRE, EN QUATUOR POUR VIOLON, POUR FLUTE ET POUR CORNET.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 30. 29 Juillet 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Le *Prophète* à Londres. — Conservatoire national de musique et de déclamation, concours annuels. — Exposition des produits de l'industrie (2e article), par **H. Blanchard.** — Amalia Corbari. — Revue critique, Nouveau manuel complet du facteur d'orgues, par **A. de la Fage.** — Correspondance, Lyon, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

LE PROPHÈTE A LONDRES.

Ce 25 juillet.

Les journaux anglais vous arriveront en même temps que ma lettre, et grâce à la loi que s'imposent les journalistes de ce pays, de rendre toujours compte des premières représentations, débuts et autres solennités dramatiques dès le lendemain matin (ce qui n'a d'autre inconvénient que de les forcer à passer la nuit, à écrire tandis qu'on imprime), vous n'aurez qu'à les traduire tous sans exception, pour apprendre à vos abonnés le grand, l'immense, l'incomparable succès que vient d'obtenir ici le *Prophète*. Cependant je ne résiste pas au plaisir de vous raconter l'événement avec les détails que j'ai observés *de visu et de auditu*, en évitant, autant que faire se pourra, de vous répéter ce que vous savez aussi bien que moi, et ce que vos confrères britanniques ne pouvaient se dispenser de porter à la connaissance de leurs lecteurs, en arrière de trois mois et plus sur le public parisien.

Donc, je commencerai par le commencement, et je vous parlerai de la dernière répétition générale, où j'ai vu ce que je n'avais pas vu encore, ce que peut-être je ne verrai plus jamais, et je le note ici pour la rareté du fait. Après le quatrième acte (ici le troisième, puisque le *Prophète* se joue en quatre actes), Mme Viardot fut rappelée par tout l'orchestre et par le petit nombre de personnes qui se trouvaient dans la salle. C'était de bon augure; mais pouvait-on faire faire moins pour une artiste comme elle? Vous la connaissez; je n'ajouterai rien de plus, de peur de tomber, dès mon premier pas, dans les redites.

Je passe à la représentation donnée hier mardi devant la plus magnifique assemblée que l'on puisse imaginer, et que je défie de réunir dans aucune autre ville du monde.

Le *Prophète* était littéralement attendu comme le Messie. La noblesse (*nobility and gentry*) avait retardé son départ pour les châteaux. La saison s'était prolongée d'un mois environ, et un [illegible]ement à cause de la venue du *Prophète*. C'est la seconde édition du miracle de Josué arrêtant le soleil!

Enfin le *Prophète* apparaît, vous savez avec quels interprètes : Mme Viardot, comme à Paris, vouée au rôle de Fides, sa création, sa propriété, sa conquête; Mario chantant le rôle de Jean de Leyde; miss Catherine Hayes, celui de Berta; Tagliafico, celui du comte d'Oberthal; Marini, Polonini et Mei formant le trio des prêcheurs anabaptistes; Mlles Corbari et de Méric travesties en enfants de chœur.

Costa, le chef d'orchestre, se présente au pupitre : on l'accueille par trois salves d'applaudissements, juste hommage payé à son zèle infatigable aussi bien qu'au nom de Meyerbeer, dont Costa occupait la place.

L'ouvrage commence, et, il faut en convenir, patriotisme à part, les chœurs sont plus animés qu'à Paris; ils sont composés de voix excellentes. L'orchestre (les violons surtout) se signale par des coups de maître, et quand on pense qu'il n'avait répété que trois fois les deux premiers actes, deux fois seulement les deux autres, c'est vraiment à ne pas y croire!

Mme Viardot entre en scène : les bravos éclatent et se prolongent avec redoublements. Le chœur *ô liberté!* est bissé (*encored*) avec rage. Le décor change : le paysage était d'un excellent effet, l'auberge est admirable. Le maître de ballet, malgré son penchant exagéré pour le quadrille, a parfaitement réglé l'entrée des danseurs.

Voici Mario, voici le *Prophète*, en costume moins sombre que celui de Roger. Mario chante à ravir : il est rappelé à la fin de l'acte. Les trois anabaptistes pourraient être plus d'accord, mais non faire plus d'impression. Polonini rappelle exactement Euzet avec sa barbe rouge; Marini a une longue barbe blanche, Mei une longue barbe noire : cela fait bien à l'œil, et la musique de Meyerbeer encore mieux à l'oreille.

Au second acte, ou, si vous voulez, au troisième, le décor est des plus séduisants : il y a au-dessus de l'étang glacé un pont dont l'invention et la structure font honneur à M. Harris, l'habile metteur en scène, l'*omnis homo* du théâtre. Les divertissements sont à peu près calqués sur ceux de Paris; seulement on y a jeté quelques chevaux. Les patineurs exécutent leurs évolutions en gens parfaitement dressés à cet exercice. Les danseuses anglaises, soit dit entre nous, ne savent guère danser, ni marcher, mais elles sautillent sans fin ni cesse et sont jolies comme des anges, ce qui fait qu'on les applaudit beaucoup. Je ne vous cite que les danseuses, parce que c'est à peine si l'on aperçoit çà et là quelques danseurs appartenant réellement à notre sexe : pour la plupart, ce sont de jeunes filles qui portent avec aisance le vêtement qu'en Angleterre la pudeur empêche de nommer.

Mais la musique, la musique! Ah! si je pouvais vous exprimer comment Mario chante la grande scène finale! (Mais pourquoi la transpose-t-il?) Dans l'acte suivant, dans la scène de l'église, il s'acquitte supérieurement de la fascination, et sa belle figure de Christ le seconde à merveille. Quant à Mme Viardot, telle je l'avais vue, telle je l'ai retrouvée, sublime, toujours sublime. Le dernier acte marche comme à Paris, sauf qu'on ne chante du trio que la dernière

partie : *Ton sceptre fut un glaive,* mais l'air et le duo produisent une sensation extraordinaire. Le tableau final couronne l'œuvre; on applaudit; on se lève dès que le rideau tombe. On rappelle Mme Viardot deux fois, puis Mme Viardot et Mario, puis Costa, puis miss Hayes, et enfin tout le monde. Pourquoi Meyerbeer n'était-il pas là pour jouir de son triomphe et de celui des artistes qu'a si bien inspirés son génie! Notez qu'à Covent-Garden il n'y a pas ce que nous appelons à Paris des claqueurs, et que ce sont les lords et les ladies qui donnent, de leurs nobles mains, le signal des bravos et de l'enthousiasme.

Je me suis habitué plus vite et plus aisément que je ne l'aurais cru à entendre chanter en italien les mêmes choses que je sais par cœur en français. Quand je vous disais tout-à-l'heure que j'avais retrouvé Mme Viardot toujours sublime, j'avais raison; mais vous auriez tort d'en conclure qu'elle est à Londres exactement ce qu'elle était à Paris. Non pas, s'il vous plaît, et c'est pourquoi je l'admire davantage. Mme Viardot possède une trop vive intelligence de son art pour n'en pas varier l'expression, suivant le degré de latitude. A Londres, elle a compris qu'il fallait donner à ce rôle de Fides plus d'abandon, plus de liberté qu'à Paris. Elle s'est façonnée au goût anglais avec cette supériorité qui la rend propre à réussir également sur toutes les scènes de l'univers. Le rôle de Jean de Leyde a dû coûter plus de peines et d'études à Mario, qui se perfectionnera d'une représentation à l'autre, et alors il sera ce qu'il est dans les *Huguenots.* Miss Hayes est une belle Anglaise, aux cheveux d'un blond vif, à la peau blanche, à la voix fraîche. Mlle Corbari est le plus joli enfant de chœur des trois royaumes; et même il y en aurait six, qu'on ne trouverait pas mieux.

Je touche à la fin de ma lettre, et voilà que je me sens pris d'une violente tentation de ne pas vous l'expédier. J'ouvre le *Times*, et j'y lis l'article d'un éminent critique musical, qui vous dira bien autrement que moi comment le public de Londres a reçu le *Prophète,* comment il l'a jugé, applaudi, porté aux nues! Lisez l'article de Davison, et vous y trouverez les raisons de ce succès qui, du premier bond, s'élève au niveau de deux autres succés jusqu'alors sans exemple. Oui, le *Prophète* continue dignement *Robert-le-Diable* et les *Huguenots;* oui, Meyerbeer a marqué son dernier ouvrage de cette empreinte originale et profonde dont il a seul le secret, et qu'il applique avec tant de vigueur au développement des passions, à la peinture des caractères!

J'ouvre le *Morning-Post*, le *Morning-Herald*, et vingt autres journaux, qui, en d'autres termes, expriment les mêmes idées. Alors pourquoi craindrais-je de mêler ma voix à ce chœur? Je serai le vingt et unième, voilà tout. Je vous envoie donc ma lettre, et vous en ferez ce que bon vous semblera.

Votre bien dévoué, D. Z.

N. B. Depuis la réception de cette lettre, le *Prophète* a été donné une seconde fois avec un effet encore plus grand, un ensemble plus magnifique. Mario, plus sûr de son rôle, a été rappelé après le second acte. Pour la représentation d'hier samedi, dès l'avant-veille, il n'y avait plus une seule place à demander.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

CONCOURS ANNUELS.

Reprenons notre compte rendu de la semaine passée : celle qui vient de finir a été singulièrement brillante; on a pu se convaincre que ni le changement de régime politique, ni la situation des arts et des théâtres n'ont influé sur les travaux du Conservatoire, sur le zèle des professeurs, les progrès des élèves. Tous ces braves jeunes gens se préparent, avec une ardeur que rien n'abat, pour une carrière en ce moment bien stérile; mais que leur importe? L'avenir est à eux : l'avenir vaut toujours mieux que le présent, c'est de règle, et nous espérons fortement que la règle ne sera pas trompeuse en ce cas.

Comme remarque générale, nous dirons que cette année, plus que toute autre, le jury s'est laissé entraîner au partage et à la multiplication des prix. Pour notre compte, nous avons toujours défendu le principe contraire, et les arguments ne nous manquaient pas; mais ils ne manquent pas non plus au jury, quand il se trouve en face de plusieurs talents égaux, entre lesquels il ne croit pas pouvoir opter, sans commettre une grave injustice. Et puis, chaque année, le nombre des élèves augmente, par conséquent le nombre des talents, talents d'élèves bien entendu; comment ne pas augmenter en proportion le nombre des récompenses?

Il est une branche de l'enseignement pour laquelle nous admettons pleinement le partage des prix, c'est le solfége. Il y a là plus de quatre-vingts concurrents, et que faut-il pour emporter la palme? Lire une leçon et répondre à des questions sur les principes, deux opérations qui peuvent s'accomplir et se juger avec une rigueur mathématique. Or, quand dix, vingt élèves ont lu sans faute et répondu sans hésiter, comment établir entre eux une différence? Le jury fait donc bien de ne pas tenter l'impossible : aussi approuvons nous les nominations multipliées dont nous avons déjà donné la liste. Les noms des professeurs qui s'y reproduisent le plus souvent sont ceux de M. Pastou et de Mlle Klotz : sur une classe de sept élèves, celle-ci n'a pas obtenu moins de cinq nominations, trois premiers prix, un second et un accessit; c'est un succès peut-être sans exemple, surtout par l'ordre de ces nominations, car le premier des premiers prix et le premier des seconds lui appartiennent.

Pour le piano, ce n'est pas la même chose que pour le solfége : il y a des nuances à saisir dans l'exécution, dans la lecture; et pourtant, les juges les plus habiles n'en viennent pas toujours à bout. En face de douze ou quinze concurrents dont il faut successivement analyser les mérites, ils se troublent, s'embarrassent. C'est bien pis encore, au milieu de vingt concurrentes! Pour se tirer d'affaire, ils partagent les prix et en distribuent quelquefois outre mesure.

Le premier prix des hommes a été remporté par M. Thurner, élève très-remarquable, et par Joseph Wieniawski, plus remarquable encore à cause de son âge, de son talent précoce et de sa parenté. Ce petit virtuose de douze ans et deux mois, formé par les leçons de M. Marmontel, est le neveu et aussi l'élève de notre excellent pianiste, Edouard Wolff. C'est le frère d'Henri Wieniawski, l'autre virtuose qui, au même âge, remporta le premier prix de violon dès son premier concours. Joseph Wieniawski a encore obtenu cette année un premier prix de solfége. C'est une organisation tout à fait exceptionnelle, et qui qu'on ne saurait comparer qu'à celle de son frère.

Quoique le concours des femmes ait été fort bon, nous ne pouvons nous empêcher de dire que quatre premiers prix, quatre seconds et quatre accessits, c'est au moins moitié trop, ou bien que ce n'est pas encore assez, et qu'il fallait accorder des distinctions à toutes les concurrentes; car, en vérité, celles qu'on n'a pas nommées avaient aussi fait preuve de talent et de mérite; nous citerons notamment Mlles Emilie Leroy et Salomon, qui avaient déjà obtenu des seconds prix et n'ont pu franchir la distance du second au premier.

Au concours de violoncelle, le premier prix est victorieusement échu au jeune Tolbecque, élève de Vaslin; MM. Guéroult, élève de Franchomme et Antony Thouret, élève de Vaslin, ont partagé le second. M. Jacquard, élève de Franchomme, a eu l'accessit.

M. Antony Thouret est le fils du représentant de ce nom, amateur distingué et chaleureux défenseur de la cause des arts et des artistes.

Une jeune personne, Mlle Jaurès, élève de Vaslin, a pris part au concours et obtenu quatre voix pour l'accessit. Mlle Jaurès annonce de grandes dispositions et a des droits à l'héritage de Sainte-Cécile. Elle est bonne musicienne et remarquablement jolie. Elle a encore beaucoup à travailler pour acquérir la liberté, l'élégance et la vigueur dans le maniement de l'archet. Elle chante avec expression sur son

instrument, et bientôt elle saura rendre le trait avec toute la justesse et la netteté requises.

Le concours de violon s'est maintenu à sa hauteur ordinaire. MM. Chéri, élève de Massart, et Poussard, élève d'Alard, ont partagé le premier prix; MM. Blanc, élève d'Alard, Gout et Ferrand, élèves de Girard, le second prix; MM. Suquet, élève d'Alard, Lebrun, élève de Guérin, Viault, élève d'Alard, l'accessit.

Le jury s'est montré d'une extrême bienveillance pour la harpe, et d'une grande générosité pour les instruments à vent, car ici l'argument banal des partisans de la multiplication des prix ne saurait trouver place. Le nombre des élèves diminue plutôt qu'il n'augmente, et cependant le partage a eu lieu entre des concurrents d'un nombre singulièrement restreint. Pour le concours de cor à pistons, par exemple, il n'y en avait que deux, et on leur a partagé le premier prix! Les juges ont sans doute bien jugé, mais n'est-ce pas chose nouvelle et bizarre?

Il n'y avait que trois concurrents pour les prix de harpe; M. Dumontet a obtenu le premier, Mlle Catelan le second, et M. Carillon l'accessit : tous trois sont élèves de M. Prumier.

Flûte. Premier prix partagé entre MM. Hermant jeune et Ferret; deuxième prix, entre MM. Doudiés et Brivady; accessit, M. Devalois, tous élèves de M. Tulou.

Clarinette. Premier prix, M. Lagny; deuxième prix, partagé entre MM. Wipffler et Ibert; accessit, M. Rouillon, élèves de M. Klosè.

Trombone. Premier prix, M. Puchot; pas de second prix; accessit, partagé entre MM. Guiard et Cerclier, élèves de M. Dieppo.

Trompette. Pas de premier prix; deuxième prix, M. Blanckmann; accessit, M. Wassipaff, élèves de M. Dauverné.

Hautbois. Premier prix, partagé entre MM. Bruyant et Berthélemy; deuxième prix, entre MM. Poulat, Stupuy et Durand, élèves de M. Vogt.

Cor ordinaire. Premier prix partagé entre MM. Schlotmann et Pothin; second prix, M. Bonnefoy jeune; accessit, M. Dagostini, élèves de M. Gallay.

Cor à pistons. Premier prix partagé entre MM. Maury et Massart, élèves de M. Meifred.

Basson. Pas de premier prix; second prix, M. Cior; accessit, partagé entre MM. Leduc et Villaufret, élèves de M. Willent.

Enfin, nous arrivons aux concours qui excitent l'intérêt le plus vif, à ceux du chant, d'opéra-comique et de grand opéra. Jugez-en par l'infatigable constance d'un auditoire que ne rebutent pas des séances de sept et huit heures dans une salle comble, et par une chaleur de trente degrés!

Le concours de chant pour les hommes n'a pas obtenu de premier prix. M. Comte, élève de Révial, a remporté le second, à l'unanimité; MM. Sujol, élève de Duprez, et Riquier, élève de Bordogni, l'ont partagé, mais avec moins de suffrages. L'accessit s'est divisé entre MM. Bussine jeune, frère de l'ancien lauréat, maintenant artiste de l'Opéra-Comique, Depassio, Armandi, Carman et Merli.

Le concours des femmes n'a pas produit moins de quatre premiers prix, décernés à Mlles Lefebvre, Montigny, Borchard et Lemaire. Deux seconds prix, à Mlles Seguin et Tillemont; cinq accessits, à Mlles Devisme, Nantier, Gougenheim, Wertheimber, Paucellier. Il fallait six suffrages pour obtenir cette distinction. Il est regrettable que Mlle Christian n'en ait réuni que cinq. Les progrès sensibles et le travail persévérant de cette jeune personne, élève de Panseron, méritaient mieux.

Il y a parmi tous ces jeunes chanteurs et ces jeunes cantatrices des voix charmantes, des talents déjà distingués, de belles espérances pour nos théâtres lyriques. Les ténors sont toujours en minorité : MM. Armandi et Sujol les résument à eux deux. La voix de M. Armandi est puissante, mais elle a besoin de travail et de ménagement; celle de M. Sujol a moins de force, mais elle se dédommage par le bon goût et l'art.

Le concours d'opéra-comique a été le plus long : il se composait d'une vingtaine de scènes, pour le moins. Trois élèves ont emporté d'emblée le premier prix; ce sont M. Ribes, qui avait eu l'année dernière le premier prix de chant; Mlles Lemaire et Lefebvre, qui l'ont obtenu cette année. Le second prix a été partagé entre MM. Comte, Riquier, Mlles Tillemont et Dupuys; l'accessit, entre MM. Sujol, Bussine, Mlles Duez et Devisme.

Le concours du grand opéra, moins nombreux et moins long, a été le plus éclatant de tous. Il n'y avait que dix concurrents et concurrentes, qui ont paru ensemble ou séparément dans des scènes d'*Othello*, de la *Vestale*, de *Robert-le-Diable*, de la *Favorite*, de la *Reine de Chypre*, de *Charles VI* et du *Prophète*. C'étaient MM. Armandi, Depassio, Carman, Ribes, Sujol; Mlles Montigny, Rapp, Seguin, Duez et Nantier. Disons tout de suite que Mlle Nantier n'avait pas craint d'aborder le cinquième acte de ce *Prophète*, encore tout brûlant de son double succès à Paris et à Londres. Elle n'avait pas craint, elle, simple élève, de se risquer la première dans ce rôle immense, que Mme Viardot nous a révélé avec toute la verve du génie musical et dramatique.

Eh bien! cette témérité lui a pleinement réussi, et le chef-d'œuvre n'a pas eu à s'en plaindre, tout au contraire. Mlle Nantier possède une voix magnifique, une chaleur et une audace qui l'ont servie parfaitement. Elle a transporté l'assemblée entière dans l'air et dans le duo, qu'elle chantait avec Gueymard, ancien lauréat du Conservatoire et artiste de l'Opéra. Elle a triomphé de toutes les difficultés, franchi tous les écueils avec un tel bonheur, que plusieurs fois la salle a retenti d'un tonnerre d'applaudissements. Meyerbeer était là, parmi les membres du jury; après la scène, tous les regards se sont tournés vers lui, toutes les mains ont redoublé de bravos à son adresse, toutes les voix l'ont appelé, et il a bien fallu qu'il s'avançât sur le bord de la loge d'honneur pour recevoir une ovation à coup sûr bien inattendue. Voilà un événement tout à fait neuf dans les annales du Conservatoire, et dont le souvenir s'y perpétuera. Certes, la musique du *Prophète* a subi dans cette circonstance une épreuve d'autant plus glorieuse, qu'elle était plus dangereuse. Réussir avec une élève tout autant qu'avec la virtuose la plus consommée, passionner toute une salle par la seule force de l'inspiration, c'est le *nec plus ultra*, c'est l'idéal du succès. Meyerbeer a le droit d'être content et fier de sa journée.

Quelques instants plus tard, l'admirable scène du second acte de *Charles VI*, le duo des cartes interprété par M. Carman et Mlle Séguin, faisaient encore éclater les transports et l'enthousiasme. Halévy était parmi les juges et, lui aussi, a dû être satisfait de son triomphe.

Bref, le premier prix de ce concours mémorable a été partagé entre M. Carman, Mlles Nantier et Séguin; le second entre M. Depassio et Mlle Duez, qui avaient fort bien dit une scène de *Robert-le-Diable* et une scène de la *Vestale*; l'accessit entre Mlle Montigny, MM. Sujol et Ribes. Pour cette fois, nous ne nous plaindrons pas du partage; jamais il n'avait été plus nécessaire ni mieux mérité.

Les concours ont fini, hier samedi, avec la semaine, par celui de déclamation dramatique, et ils ont fini comme ils avaient commencé, par une large distribution de couronnes, excepté pour la tragédie, dans laquelle un second prix seulement a été partagé entre M. Morin et Mlle Fix; un accessit entre MM. Aristide et Pedorlini. La comédie, plus heureuse, a eu trois premiers prix, décernés à Mlles Fix, Bilhaut et M. Thiboust; trois seconds prix, à Mlles Savary, Coblentz, et M. Morin; un unique accessit obtenu par M. Lesage.

P. S.

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

DEUXIÈME ARTICLE.

Instruments à cordes, et archets. — M. Vuillaume.

Et d'abord, avant que le jury ne soit désigné, constitué, un mot sur cette institution appliquée aux arts et aux produits de la fabrication des instruments de musique. Si nous consultons ses antécédents et ses

précédents, comme on a pris l'habitude de le dire depuis longtemps dans nos chambres législatives en fort mauvais français, à ce que prétendait un jour mon ami Charles Nodier, chose qu'il était bien capable de prouver, le jury sera surtout composé de mathématiciens, d'acousticiens, de physiciens qui jugeront comme précédemment; pas un homme spécial, pratique, n'en fera partie; et, de même que nos préfets triaient des jurés *probes et honnêtes* sous le règne précédent, nous voyons en ce temps-ci de certains jurys improvisés décider des choses d'art et d'imagination d'après les règles scolastiques du contrepoint et de la syntaxe musicale, comme nous verrons, d'après les *précédents* et les *antécédents* du jury des produits de l'exposition de l'industrie en ce qui est relatif aux instruments de musique, des hommes juger du son plus ou moins flatteur, plus ou moins éclatant d'un instrument quelconque, sans se préoccuper, s'enquérir, rechercher, si le son en question part d'un mécanisme rationnel, solide, et s'il offre quelques garanties de durée. Qu'importent ces observations et vingt autres qu'on ferait? Les antécédents et les précédents, fils de la routine, prévaudront probablement encore. Nous verrons de pauvres facteurs, comme aux précédentes expositions, se tenir aux portes, épier le moment de produire leur œuvre, subir des injustices, et n'ayant pas, comme les jeunes demoiselles élèves du Conservatoire, la ressource de s'évanouir en entendant proclamer qu'elles n'ont obtenu qu'un accessit quand elles comptaient sur un premier prix.

Nous avions dit, dans notre premier article, que nous examinerions, dans celui-ci, les instruments de cuivre; mais à tout seigneur tout honneur; et, bien que nous soyons en république, nous devons dire : vive le roi... des instruments! de cet instrument qui réunit la mélodie du ténor le plus passionné aux effets de l'harmonie la plus impressionnante par la double corde; sur lequel le temps n'a point de prise; contre *qui*, — car il a les accents de la voix humaine. — les caprices des luthiers novateurs ont si souvent échoué. C'est peut-être à tort que nous disons les luthiers, car cette estimable classe d'ouvriers-artistes est restée stationnaire, classique, dans la bonne acception du mot, et s'en est tenue à la forme du rebec ou violon, définitivement reconnue et fixée par Amati, Guarnerius, Maggini, Steiner et Stradivarius, qui sont, pour la lutherie européenne, ce que sont, dans la poésie française, Corneille, Boileau, Molière, Racine et La Fontaine.

Plus d'un novateur, sinon complétement étranger à l'art de la lutherie, a tenté, comme Chanot, qui, je crois, était officier du génie, de modifier la forme gothique et même antique du violon; aucun n'a réussi dans ces diverses tentatives. On est resté convaincu que ce petit monument avait définitivement conquis sa perfection architectonique, et le violon à cinq cordes, et la basse-baryton, qui venait de la viole d'amour, et tant d'autres vieux instruments, sont depuis longtemps sur la voie de l'oubli, comme les violons de Chanot et de ses nombreux prédécesseurs, qu'il est inutile de citer ici.

La forme du violon étant reconnue parfaite, il ne s'agissait donc plus, depuis longtemps, pour nos luthiers, que de faire identiquement comme les grands maîtres de la lutherie dont nous avons parlé plus haut, de s'en tenir à l'harmonie des formes de cet instrument; de n'employer, pour sa construction, que du bois le plus ancien possible; de retrouver le vernis italien dont les maîtres de l'art avaient emporté le secret avec eux; d'obtenir, enfin, le même son, chose si difficile, car le son lui-même est un secret dont les plus habiles facteurs de pianos, ainsi que les meilleurs luthiers, ne peuvent pas plus rendre compte que les docteurs en acoustique et en physique. Le caractère, les qualités du son, ses effets sur notre sens auditif, sont, comme la sympathie, un mystère. Est-ce par un calcul d'acoustique, par des proportions mathématiques, que le son du Maggini est grandiose, grave, mélancolique; que celui du Guarnérius est clair, éclatant, portant loin, mais un peu plus petit que celui du Stradivarius, qui est rond, puissant, incisif? Pourquoi ce dernier contraste-t-il avec l'Amati, au son fin, délicat, suave, mais un peu nazillard? Personne ne le peut dire, pas plus un savant qu'un praticien. Un homme s'est trouvé parmi ces derniers qui s'est donné pour thème dans ses constructions artistiques d'approcher le plus possible de ces beaux modèles; et il a fait, à s'y méprendre, des Maggini et des Stradivarius; et il a maintenu ainsi, par ses travaux actifs, incessants et consciencieux, la lutherie française au premier rang en Europe depuis plus d'un quart de siècle. Ce luthier artiste, c'est M. Vuillaume, qui a obtenu toutes les distinctions à la suite de nos dernières expositions, sauf une seule qu'il lui est permis d'envier et d'espérer, si le travail consciencieux est reconnu et récompensé. De même que Macpherson, Chatterton et Walter Scott ont fait revivre la muse du moyen-âge en poésie, Vuillaume fait revivre et chanter harmoniquement et à l'unisson des voix rivales de celles créées dans le XVIIe siècle par les Stradivarius, les Maggini, etc.

Après avoir imité les grands maîtres, pour devenir maître lui-même, M. Vuillaume s'est fait créateur; il a voulu donner une voix de plus à la grande famille instrumentale, une voix plus grave et plus puissante pour concourir au drame musical : il a construit un instrument dans la forme de la contre-basse, armé de trois cordes : celle filée donnant l'*ut* ou *do*; la seconde, le *sol*, et la troisième, la plus mince, le *ré*. Cet instrument, haut de onze pieds, ou trois mètres soixante-cinq centimètres, sonne une quinte plus bas que la contre-basse, qui n'est pas elle-même, comme on le croit assez généralement, à l'octave du violoncelle. Les cordes à vide de cette contre-basse monstre, qu'on pourrait nommer base-harmonie, sont d'une bonne sonorité.

Le diamètre des cordes se trouvant trop considérable, ou, pour parler plus clairement, les cordes étant trop grosses pour que les doigts puissent les soumettre à leur pression, l'inventeur a adapté des sillets mobiles en fer, garnis de bois, qui s'abaissent sur les cordes et jouent au moyen de sept petites pédales placées en bas du manche, et mises en mouvement par la main gauche. Ces sillets, qui procèdent par demi-tons, donnent ainsi la gamme chromatique, et tiennent lieu du doigter de la main gauche, occupée à faire mouvoir les sept petites pédales que nous venons de mentionner, et fixées en bas du manche.

L'effet de cet instrument est, nous le répétons, d'une franche et belle sonorité. L'orchestre de l'Opéra et ceux de nos grands concerts ne pourront que gagner en puissance, en effets de vigueur, par l'admission de cette basse-contre instrumentale, qui remplacera le contre-basson employé par Beethoven, mais que son défaut de justesse n'a pas permis d'employer depuis.

Nous saurons bientôt si le jury se montrera plus intelligent que par le passé en signalant comme un progrès la création de cette voix grave et solennelle qui doit concourir à la pompe de l'exécution musicale, ou si, par respect pour les idées classiques, il proscrira cette corde ajoutée à la grande lyre de l'orchestre qui remue, il est vrai, les masses, mais pour les calmer et les civiliser.

Henri BLANCHARD.

AMALIA CORBARI.

Amalia Corbari, la charmante artiste qui fait le sujet cet article, débuta pour la première fois, il y quatre ans, à Londres, au Théâtre de la Reine. Elle produisit sur le public une impression très-favorable dans le rôle de Fenena de l'opéra de Verdi, *Nino* ou *Nabuco*, tant à cause de la pureté de sa voix que de l'élégance de son jeu. Un peu de timidité cependant nuisit à ses premiers essais et ne permit pas d'apprécier tout son mérite; ce ne fut qu'à une seconde apparition que l'on put juger de toute l'étendue de son talent. La musique bruyante de Verdi convenait peu à la voix pure et sympathique de Mlle Corbari : aussi l'abandonna-t-elle complétement, et ce fut dans le rôle d'Adalgisa de *Norma*, qu'elle chanta plusieurs fois avec Mlle Grisi, qu'elle obtint son plus grand succès.

Lorsque la troupe du Théâtre de la Reine se sépara de M. Lumley, Mlle Corbari fut une des premières artistes engagées par les directeurs du théâtre Italien de Covent-Garden. Sur cette nouvelle scène, ses succès continuèrent et s'accrurent; sa voix fit des progrès remar-

quables; elle devint plus douce et plus pleine, en même temps qu'elle gagna en force et en décision. Quant à son jeu, sa timidité fit place à la grâce et à la délicatesse féminines qui lui appartiennent, et au besoin elle sait même trouver de l'énergie et de la force. En un mot, Mlle Corbari, qui en 1845 était une cantatrice qui promettait beaucoup, est devenue à présent, sous tous les rapports, une artiste accomplie.

La voix de Mlle Corbari est un mezzo soprano d'une étendue considérable, pure et vibrante dans les notes élevées, et également belle dans les notes moyennes et basses. A ses débuts sur le théâtre de Covent-Garden, Mlle Corbari était cependant annoncée comme ayant une voix de contralto, mais elle a toujours chanté des parties de soprano. Dans *Robert-le-Diable*, par exemple, les directeurs lui assignaient le rôle de la princesse, qui a été écrit pour Mme Cinti-Damoreau, l'une des plus hautes et des plus flexibles sopranos de l'Opéra français. Cependant nous sommes persuadés qu'on entendrait avec plus de plaisir encore Mlle Corbari, si elle avait occasion de se servir plus souvent des notes moyennes et basses, qui, chez elle, sont délicieuses.

Les rôles où elle se fait surtout remarquer sont: Adalgisa de *Norma* et Elvire de *Don Giovanni*. Jamais le rôle de la maîtresse de *Don Juan*, depuis Mlle Heinefetter jusqu'à Sophie Loewe, n'a été mieux chanté. Dans la cavatine *Ah! che mi dice mai*, elle montre un talent et une perfection vraiment rares. Dans le rôle de la princesse de *Robert-le-Diable*, les deux airs *Idole de ma vie* et *Robert, toi que j'aime*, lui fournissent l'occasion de déployer toutes les variétés de sa voix.

Mlle Corbari est de plus excellente musicienne; elle se montre bonne et correcte interprète de Mozart, qu'elle ne défigure pas par des changements ou des ornements mal appliqués. Comme actrice, elle a le sentiment, la passion, la vérité, l'énergie. C'est surtout dans le genre tendre et pathétique que cette charmante actrice réussit le mieux; car ses regards, ses manières, sa voix et son chant sont tout-à-fait en rapport avec la grâce et la délicatesse qui caractérisent son sexe.

Les traits de Mlle Corbari sont beaux et distingués; ses manières, quoique trahissant quelquefois son origine italienne par leur vivacité, sont cependant gracieuses et agréables. Douée de tous ces talents, de toutes ces perfections, aimée du public, il est tout simple de lui présager l'avenir le plus brillant qu'une jeune artiste puisse ambitionner.

(*Musical World.*)

REVUE CRITIQUE.

Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues ou *Traité théorique et pratique de l'art de construire des orgues;* contenant l'Orgue de D. Bedos et tous les progrès et perfectionnements de la facture d'orgue jusqu'à ce jour; précédé d'une notice historique sur l'orgue et suivi d'une biographie des principaux facteurs d'orgues français et étrangers, par M. Hamel, 3 vol. in-18 et atlas in-4°, chez Roret.

Troisième article (1).

Un fait assez singulier dans l'histoire de l'orgue est l'idée bizarre que l'on eut en plusieurs endroits depuis la fin du XVIIe siècle d'ajouter à la montre certains ornements de mauvais goût, qui depuis en ont été bannis. Je ne parle pas des statues, vases, figures d'animaux, tuyaux torses, tuyaux à facettes, tuyaux terminés en gueules de lion, etc.; c'était encore peu de chose, mais on joignit à certains orgues un véritable théâtre de marionnettes. On plaçait par exemple des trompettes dans la main des anges et on les leur faisait porter à leur bouche au moyen d'un mécanisme; d'autres anges frappaient des tambours, des cymbales, des carillons; un ange plus grand que les autres se chargeait de battre la mesure. Autour d'eux scintillaient des étoiles argentées, la lune et le soleil tournaient sur des axes qui mettaient en mouvement une multitude de grelots et de sonnettes, tandis que des rossignols, des coucous, au-dessus desquels planait un aigle, mêlaient leur voix à cet ensemble de différents bruits.

A Barcelone, une figure maure suspendue au-dessus de la tribune de l'orgue frémissait au son des jeux doux, et si la force du son augmentait, ses yeux roulaient dans leurs orbites, ses dents s'entrechoquaient, toute la face était en proie à d'horribles convulsions. A Beauvais, l'orgue de la cathédrale possédait une statue de saint Pierre qui, le jour de la fête patronale, donnait au peuple la bénédiction.

On a quelquefois placé dans les orgues un autre mécanisme qui n'avait pas les mêmes inconvénients, et d'ailleurs était invisible au public: parmi les boutons des registres placés aux côtés du clavier, on en mettait un dont l'étiquette singulière attirait la curiosité; l'idée d'en éprouver l'effet naissait naturellement. Mais quel était le désappointement du curieux: au moment où il touchait le bouton, une grande queue de renard lui sautait au visage.

Parmi les orgues où de pareils enfantillages n'ont pas été admis, M. Hamel indique ceux qui ont obtenu le plus de réputation; il en cite notamment un fort peu connu et qui offre une particularité digne de remarque: c'est celui de Souvigny; il n'a subi aucun changement depuis son origine et est encore tel qu'il est sorti des mains de Clicquot, cet illustre facteur du dernier siècle, qui a véritablement peuplé la France d'orgues magnifiques. « Il serait bien à désirer, dans l'intérêt de l'art et de l'archéologie, dit à ce sujet M. Hamel, qu'il se trouvât partout des administrateurs aussi éclairés et aussi zèlés que le savant curé de Souvigny, et que l'on conservât dans leur état primitif les chefs-d'œuvre des habiles artistes, sans leur faire subir les mutilations de la mode et plus souvent du charlatanisme et de l'ignorance. »

Qui ne partagerait cet avis? Mais, alors, comment l'écrivain qui s'exprime ainsi peut-il s'extasier sur les changements apportés récemment à l'orgue de Saint-Sulpice, chef-d'œuvre de Clicquot, changements qui sont loin d'avoir reçu l'approbation de tout le monde, et où l'on reconnaît combien les parties ajoutées sont loin de prendre le niveau des anciennes? Beaucoup d'hommes compétents soutiennent que, de toutes les parties de l'orgue de Saint-Sulpice, la soufflerie était seule à refaire, et que tout le superflu qu'on y a joint est loin d'avoir produit l'amélioration annoncée par le devis, qui, comme de coutume, promettait monts et merveilles. Notez que cette *réparation* a coûté 60,000 francs, tandis que, pour l'instrument lui-même, Clicquot n'en avait reçu que 43,000.

Comme tous ceux qui l'ont entendu et qui sont capables d'en juger, M. Hamel réduit à leur juste valeur les éloges démesurés que l'on a faits de l'orgue de Fribourg. Tout en reconnaissant l'excellente qualité des jeux de fond, il trouve que les jeux d'anches sont peu nombreux, rauques et sans brillant; quant aux fameuses voix humaines, il en attribue l'effet extraordinaire à la position qu'elles occupent dans le corps de l'instrument et au choix des morceaux où elles sont mises en œuvre, et enfin au talent de l'organiste.

En arrivant à notre époque, M. Hamel traite comme elles le méritent les extravagantes idées mises en avant par les abbés Cabias et Larroque, qui séduisirent un certain nombre d'ignorants; il ne traite pas pas avec plus de ménagement l'orgue à piston des frères Claude et toutes les annonces pompeuses et menteuses par lesquelles on s'efforça d'exalter ces nouveautés données par leurs auteurs comme des prodiges. Malheureusement, en facture d'orgues, le charlatanisme ne s'est pas rencontré que là.

En terminant cette partie de son travail, M. Hamel fait une observation fort juste sur la différence qui existe entre les orgues de l'Allemagne, qui n'ont qu'un petit nombre de jeux d'anches, comparativement aux jeux à bouches, et où l'on trouve de fort petits jeux à la pédale, tandis que, dans les orgues de France, les jeux d'anches sont fort nombreux et que la pédale ne contient que des basses. Cette circonstance naît de deux causes: 1° la destination différente de l'instrument, occupé, en Allemagne, à l'accompagnement des voix réunies de tout le peuple, et dont le rôle, en France, est de jouer isolément des morceaux détachés, quelquefois en grand nombre; 2° le genre d'exécution des organistes, qui, chez nous, ne font généralement

(1) Voir les numéros 8, 9, 29.

usage de la pédale que pour renforcer la main gauche, lorsqu'au delà du Rhin, l'on traite habituellement la pédale en partie obligée.

On voit par ce qui vient d'être dit que M. Hamel a cherché à être aussi complet que possible dans ses recherches historiques, qui sont on ne peut plus dignes d'éloges, malgré quelques erreurs de détail et quelques propositions erronées qu'elles renferment. Ainsi, je crois les boîtes expressives plus anciennes que ne les fait M. Hamel. Il se trompe quand il suppose que les registres à soupapes ne sont, en Italie, que d'un usage accidentel; on n'y en construit pas d'autres. En ce même pays, les pédaliers et les claviers à octaves courtes ou brisées sont encore très-communs et se rencontrent dans des orgues construits très-postérieurement au XVIIe siècle. On pourrait aussi demander jusqu'à quel point la description étendue que donne M. Hamel des poupées de Maëlzel, qui prononçaient *papa, maman*, était essentielle dans l'histoire de l'orgue. A mon sens, on n'était aucunement fondé à dire qu'après nos tourmentes politiques, l'art de toucher l'orgue fût presque entièrement éteint, puisque, à cette époque, Séjan père, Blin, Marigues, Couperin et plusieurs autres, étaient encore dans la force du talent. C'est également à tort que M. Hamel prétend que la facture d'orgues *courait à sa perte* au moment où s'ouvrit à Paris la maison Daublaine et Callinet. MM. Abbey, Cavaillé et Callinet lui-même, n'existaient-ils pas? Ne fabriquaient-ils pas des instruments? N'y introduisaient-ils pas tous les perfectionnements que la maison Daublaine, venue plus tard, a dû adopter?

Je le répète, et il est aisé de le reconnaître, ces critiques ne portent que sur des points de détail qui n'ôtent rien au mérite incontestable de l'ensemble.

ADRIEN DE LA FAGE.

(*La suite au prochain numéro.*)

CORRESPONDANCE.

Lyon, 24 juillet.

Grâce au courage et au dévouement de M. Delestang, notre habile directeur, nous sommes privilégiés entre toutes les villes de France, car nous possédons depuis le 1er juin, en dépit des chaleurs et des inquiétudes politiques, une réunion d'artistes du plus grand mérite. Il est vrai que jusqu'à ce jour notre nouveau directeur n'a guère eu à se louer de son entreprise, et que le déficit de chaque mois est considérable; mais l'époque de la récolte des campagnes n'est pas celle des théâtres; et quand le froid et le mauvais temps auront ramené les Lyonnais dans leurs foyers, les encouragements et les belles recettes ne manqueront pas à l'administration.

Parmi les artistes réengagés se trouvent MM. Duprat, fort ténor; Flachat baryton, et Belval, première basse. Ces messieurs sont connus et aimés du public; leur rentrée dans la *Favorite* a été brillante. Mme Arga, forte chanteuse, nouvellement engagée, possède des qualités éminentes; dans le rôle de *Desdemone* (Otello), elle a déployé un talent de vocalisation très-remarquable, et qui, malheureusement, devient de plus en plus rare chez les cantatrices de son emploi. Par l'extrême étendue de sa voix (du *sol* grave à l'*ut* aigu), Mme Arga est appelée à rendre de grands services au répertoire, et c'est précisément en vue de l'estime que nous inspire son talent, que nous n'hésitons pas à lui signaler la seule qualité importante qui lui reste à acquérir, c'est le sentiment profond de la situation, cette verve, cet élan dramatique, appelés généralement le feu sacré, qui remuent une salle tout entière. Ce n'est pas l'intelligence de son rôle, ce n'est même pas le sentiment qui manque à Mme Arga; son intention est presque toujours juste, elle ne demande qu'à être creusée plus profondément; nous croyons donc qu'il lui sera possible d'ajouter cette qualité à toutes celles que nous admirons en elle; et alors notre forte chanteuse fera plus que satisfaire son public, elle l'attirera et elle contribuera puissamment à la prospérité de notre théâtre. Nous possédons dans Mme Mulder-Duport la plus délicieuse chanteuse légère qu'il soit possible d'entendre; expression, élégance, facilité étourdissante, toutes les qualités se trouvent réunies chez cette cantatrice hors ligne, qui d'ailleurs dit le poëme avec beaucoup de grâce et d'esprit. *Le Barbier de Séville* et *les Diamants de la couronne* ont été de véritables ovations pour Mme Mulder; avec elle, l'opéra-comique entre dans une ère de prospérité d'autant mieux assurée, que notre ténor léger, M. Dufrêne, dont la voix est des plus sympathiques, chante avec infiniment de goût et de méthode. Il lui reste à acquérir plus de chaleur et de vérité dans les scènes tendres et passionnées; mais on ne peut s'arrêter en si bon chemin, et nous croyons pouvoir prédire à M. Dufrêne un bel avenir. Mlle Lavoye est ici en représentation; elle a déjà paru dans *les Diamants*, *les Mousquetaires* et *la Fille du Régiment*. C'est toujours la ravissante cantatrice à laquelle l'Opéra-Comique doit tant de belles soirées; son succès le plus complet a été obtenu dans *la Fille du régiment*, et cependant ce n'est pas le rôle qui convient le mieux à la nature de sa voix; c'est dans l'air des *Mousquetaires* (bocage épais) que le talent de Mlle Lavoye se développe dans toute son individualité; il est impossible de dire d'une manière plus pure et plus suave ce délicieux cantabile. Ici on reconnaît que le compositeur s'était inspiré des qualités vocales pour lesquelles il écrivait, et que le génie du grand maître a doublé le talent de la cantatrice. Grâce à l'extrême activité que déploie notre *maëstro di capella*, Georges Hainl, l'un des musiciens les plus éminents que nous connaissions, on nous promet sous peu plusieurs reprises intéressantes et quelques nouveautés. Je vous tiendrai au courant.

LAURENS.

Bruxelles, 27 juillet 1849.

Peut-être trouverez-vous singulier que je vienne vous parler de Conservatoire et de concours au moment où vous enregistrez les résultats constatés dans les différentes classes de votre premier établissement musical, à la suite d'épreuves publiques auxquelles la curiosité ne fait pas défaut, même en temps d'agitations politiques. Mais il n'est pas que vous ne sachiez que le Conservatoire de Bruxelles n'est pas le premier venu. L'école où la composition est enseignée par M. Fétis, le piano par Mme Pleyel, le violon par de Bériot et Léonard, le violoncelle par Servais, la clarinette par Blaes et le chant par Géraldy, n'intéresse pas seulement la Belgique, mais Paris, qui professe, en fait d'art, un intelligent cosmopolitisme, mais l'Europe entière.

Vous savez que nous sommes un peuple très-musicien. Nous avons fait nos preuves sous ce rapport dès les temps les plus reculés, comme disent les faiseurs d'amplifications historiques. Nous avions déjà des titres de noblesse lyrique, alors que d'autres nations, aujourd'hui très-fières d'un passé de fraîche date, n'étaient pas encore sorties de leur obscurité roturière. Je pourrais vous tracer ici le tableau de notre généalogie musicale, à partir de l'époque des croisades; mais comme cela serait un peu long, je vous en ferai grâce aujourd'hui, sans vous promettre toutefois de n'y pas revenir.

Parlons du présent. Les concours du Conservatoire ont été, il faut que vous le sachiez, très-brillants cette année. Ici, comme à Paris, comme jadis en Italie, comme dans toutes les écoles sérieusement organisées, l'étude du solfége est l'objet de la sollicitude du directeur. Je sais qu'il est des gens qui prétendent que le solfége est inutile; ce sont les mêmes qui affirment qu'on peut écrire sans savoir la grammaire, et que la science du dessin n'est pas nécessaire aux peintres. Il n'y a rien à dire à cela; on ne réfute pas de telles opinions. Le Conservatoire de Bruxelles, qui a, sous le rapport du solfége, de très-vieux préjugés, continue à former d'excellents lecteurs, persuadé que cette instruction première est la base de toute bonne éducation d'artiste, soit pour les chanteurs, soit pour les instrumentistes. Environ quarante-cinq enfants ou très-jeunes gens ont pris part cette année au concours de solfége; près du tiers a été couronné. Cependant les leçons étaient d'une excessive difficulté, et je vous certifie qu'on ne peut pas accuser le jury d'une trop grande indulgence.

La partie faible des concours du Conservatoire a été longtemps celle des instruments à vent; c'est un fait que l'on constatait, mais qui s'expliquait mal, car la Belgique possède depuis longtemps un grand nombre d'orchestres d'harmonie. Il est vrai qu'autre chose est de pouvoir souffler avec exactitude une partie de clarinette ou de cor dans une ouverture, ou de se distinguer comme virtuose. Il est encore vrai que plusieurs des professeurs n'étaient pas tout à fait à la hauteur de leur position. Des réformes efficaces ont été opérées dans diverses classes, grâce aux soins incessants qu'apporte M. Fétis à faire progresser toutes les parties de l'enseignement, et déjà l'on en ressent les heureux effets. Ces résultats ont été particulièrement remarquables dans les classes de clarinette, de cor, de trompette et de trombone. Le concours de basson a été faible par la raison que M. Villent a quitté le Conservatoire depuis dix-huit mois, et qu'il vient seulement d'être remplacé par M. Jancourt, excellent bassoniste que vous avez laissé s'éloigner de Paris avec tant d'autres musiciens recommandables auxquels, depuis la révolution de février, votre capitale n'offrait plus de moyens d'existence.

Me voici arrivé au concours le plus important, à celui sur lequel se concentrait le plus vivement l'attention publique, je veux parler du concours de piano. Certes, nous avions considéré l'adjonction de Mme Pleyel au personnel enseignant du Conservatoire comme un événement heureux pour cet établissement; nous nous attendions à voir l'instrument qui a servi de piédestal à la renommée de l'éminente artiste, conduit dans des voies meilleures et plus brillantes; mais quelque favorables que fussent nos prévisions, elles ont été portées bien au-delà des limites que nous leur avions données. Il est des organisations

qui démentent toutes les hypothèses, qui trompent tous les calculs et qui rendent vaines les règles auxquelles on prétend les assujettir. Telle est l'organisation de Mme Pleyel. Ce que nous pensions devoir lui coûter plusieurs années de soins assidus a été réalisé, et bien au-delà, dans l'espace de moins de quinze mois. L'enseignement du piano est radicalement changé au Conservatoire; et ce n'est pas une réforme, c'est une révolution. Je n'ai pas à vous dire ce qu'est Mme Pleyel, quelle est sa profonde intelligence, quel est son merveilleux talent d'exécutant; ce sont de ces vérités qui ne se démontrent plus, attendu qu'elles ne rencontrent pas de contradicteurs. Il restait à savoir si à toutes ses brillantes qualités, la grande artiste joignait le don de transmission. Tenez le fait pour certain; il vient d'être victorieusement prouvé. Mme Pleyel n'est pas seulement l'étonnante virtuose que vous savez, elle est encore le premier des maîtres.

Beaucoup de gens sont imbus de ce préjugé qu'on peut être à la fois, dans les arts d'exécution, un praticien médiocre et un bon professeur : c'est un préjugé, vous dis-je. En musique il ne suffit pas d'affirmer à l'élève que tel passage doit être exécuté de telle manière; il faut pouvoir saisir l'instrument et joindre l'exemple au précepte. Cinq minutes de pratique feront plus que des heures de théorie. Comment voulez-vous démontrer les problèmes que vous-même vous ne savez pas résoudre? Ces professeurs prétendus excellents en dépit de leur inhabileté, pourront former d'honnêtes médiocrités; mais jamais un artiste remarquable ne sortira de leur école, ou si ce miracle se produit, ce sera un fait complétement indépendant de leur action; c'est qu'ils auront rencontré une de ces intelligences d'élite capables de se développer d'elle-même.

Si ces considérations sont justes, et je maintiens qu'elles le sont, Mme Pleyel est le premier des maîtres. Formée à la meilleure école, elle transmet à ses élèves les traditions classiques les plus pures; prêchant d'exemple, elle leur apprend à surmonter les difficultés du mécanisme, en exécutant en leur présence les morceaux qu'elle leur enseigne avec cette perfection qui stimule plutôt qu'elle ne décourage, et l'irrésistible ascendant de son intelligence force les instincts les plus rebelles.

Cinq jeunes personnes se sont présentées cette année au concours de piano. Dès la première, qui était cependant la plus faible, on a senti la puissante influence de l'enseignement dont Mme Pleyel vient de jeter les fondements. C'était comme une révolution nouvelle dans l'art du piano. L'étonnement et l'admiration de l'auditoire ont suivi une progression croissante. Les deux dernières concurrentes n'étaient plus des élèves, mais des artistes d'un talent achevé. On retrouvait en elles toutes les qualités qui distinguent Mme Pleyel, à un degré moindre, cela va sans dire, mais déjà prodigieusement développées : un son superbe, un mécanisme parfait, une dextérité surprenante, un sentiment exquis des nuances, des alternatives de puissance et d'exquise délicatesse. Que vous dirai-je encore? Ces jeunes personnes exciteraient l'enthousiasme des auditoires familiarisés avec l'audition des plus grands talents. Et ce sont des élèves formées en quinze mois de leçons. Ce résultat est immense; il a causé une profonde sensation. Je vous le dis avec un légitime orgueil, vous pouvez m'en croire, l'école de piano du Conservatoire de Bruxelles est la première du monde, et l'avènement de Mme Pleyel au professorat restera dans les annales de la musique moderne comme un événement d'une haute portée.

Dans une prochaine lettre, je vous parlerai des autres concours de notre Conservatoire, et notamment de ceux des classes qui ont pour professeurs de Bériot, Servais et Géraldy.

NOUVELLES.

*** La demande de secours formée par le Théâtre de la Nation touche à une solution prochaine. Les députés de Paris se sont réunis, sous la présidence de M. Garnon, doyen d'âge, dans un des bureaux de l'Assemblée, pour en faire l'objet d'une délibération. M. Wolowski, en prenant le premier la parole, a combattu la forme du projet de décret, tout en approuvant le fond. M. Victor Hugo a dit que, tout en appuyant la proposition, il la regardait comme ayant fort peu de chance d'être adoptée par l'Assemblée; que cette proposition aurait le tort immense, aux yeux de ses membres, d'être faite dans un intérêt privé, pour subvenir à une entreprise particulière; que si l'Assemblée avait à venir en aide à toutes les entreprises particulières, tout l'argent du pays n'y suffirait pas. L'honorable orateur a donc pensé que le seul moyen de sauver la proposition, c'était de l'agrandir, et au lieu de demander une somme de 250,000 fr. pour l'Opéra seulement, d'en demander une de 670,000 fr. pour tous les théâtres de Paris. La fermeture des théâtres de Paris n'est pas seulement une calamité pour Paris; c'en est une pour toute la France. En donnant, non plus seulement à l'Opéra, mais à tous les théâtres, sans exception, un subside égal à celui de l'année dernière, on aurait cet avantage immense de proposer, au lieu d'un expédient local, une mesure politique. M. Peupin seul a combattu l'opinion de M. Victor Hugo. M. Coquerel s'y est entièrement rallié, ainsi que la grande majorité des membres présents. Une sous-commission a été immédiatement nommée pour s'entendre sur ces bases avec M. le ministre de l'intérieur. Elle est composée de MM. Victor Hugo, Bac, Chambolle et Ducos. La sous-commission s'est réunie vendredi dernier. Elle doit terminer bientôt son travail.

*** Plusieurs des principaux artistes de l'Opéra, privés de leurs traitements par suite de la clôture du théâtre, ont eu l'idée d'aller donner à Dieppe deux représentations, auxquelles la direction, autorisée par le ministre, a cru devoir prêter son concours.

*** Madame de Lagrange a chanté, vendredi dernier, le grand air du cinquième acte du *Prophète*, au Jardin d'Hiver, avec un succès extrême. La cantatrice a déployé en cette occasion toutes ses belles qualités vocales, et un sentiment profond, que nous n'avions pas encore trouvé en elle à ce haut degré. Mme de Lagrange étant libre l'engagement avec l'Opéra, les grandes administrations de province, qui doivent monter le *Prophète* cet hiver, vont se la disputer.

*** L'Opéra-Comique continue de répéter l'ouvrage en trois actes de MM. Scribe, Saint-Georges et Halevy.

*** Il est aussi question d'un petit ouvrage, dont la musique est de M. Maillart.

*** La *Saint-Sylvestre*, avec la jolie partition de M. Bazin, occupe toujours sa place au répertoire de l'Opéra-Comique.

*** Rosenhain, le pianiste-compositeur, vient d'être nommé chevalier de l'ordre de la Couronne de chêne par Sa Majesté le roi des Pays-Bas.

*** MM. Meyerbeer, Taylor et Sax, au nom d'une réunion d'artistes et de gens de lettres, sont allés, cette semaine, offrir à M. Hector Berlioz une médaille d'or pour laquelle une souscription avait été ouverte lors des premières exécutions de la *Damnation de Faust*, dernier ouvrage de ce maître. L'absence prolongée de M. Berlioz et les graves événements qui ont absorbé, au détriment des arts, l'attention publique, avaient retardé l'accomplissement de ce projet; mais le grand succès obtenu il y a quelques mois au Conservatoire par deux scènes du bel ouvrage qui l'avait fait concevoir, a ranimé le zèle des admirateurs de notre célèbre compositeur, et leur témoignage de sympathie n'en est ainsi que mieux motivé. Cette médaille, d'un prix considérable, porte d'un côté les titres des ouvrages de M. Berlioz, et de l'autre cette inscription :

A Hector Berlioz, ses amis et admirateurs de Paris,
15 juillet 1849.

*** M. Camille Pleyel, chef de la maison Pleyel et Cie, qui a été mise hors ligne par le jury de 1844, vient de recevoir de la confiance de MM. les exposants l'honorable mission de délégué pour assister au concours qui doit avoir lieu devant les membres de la section de musique du jury central. C'est la seconde fois que M. Camille Pleyel est l'objet de cette distinction d'autant plus flatteuse qu'elle s'adresse autant au caractère personnel du délégué qu'à l'importance de son magnifique établissement.

*** Lola Montès vient de terminer le roman de sa vie par un mariage célébré, à Londres, avec M. George Strafford-Hald, officier aux gardes. La cérémonie nuptiale a eu lieu d'abord à la chapelle catholique française dans King-Street, et ensuite au temple protestant dans Hanovre-Square. M. Hald est un tout jeune homme qui n'a pas encore atteint sa majorité. Il possède une fortune considérable, qui s'élève, dit-on, à environ 14,000 livres sterling de revenu, soit 350,000 fr.

Chronique étrangère.

*** *Potsdam.* — La réunion de chant pour musique classique a fait une excursion dont le but était l'église de Nicolskoe; on y a exécuté divers morceaux de musique religieuse. Le soir, la société s'est rendue à l'île des Paons, où le roi lui a fait offrir une collation.

*** *Schlangenbad* (duché de Nassau). — Parmi les notabilités qui prennent ici les eaux, on cite Jenny Lind et Mme Schrœder-Devrient.

*** *Leipzig.* — M. Lortzing, qui remplace M. Rietz comme maître de chapelle et du théâtre de la ville, vient d'entrer en fonctions. On attend Fanny Elssler et Staudigl.

*** *Clèves.* — Le grand festival du Bas-Rhin aura lieu ici le 11 et le 12 août prochain.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Publié par BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

FLEURS DE MAI

ALBUM DE DEMOISELLES.

Mélodies nouvelles, par G. DUPREZ.

CONTENANT :

Les Filles du village, pastorale. . . . . 1 fr. net.
Jeanne la rieuse, chansonnette. . . . . 1 fr. net.
La vie d'une Fleur, pastorale. . . . . 1 fr. net.
Le Lutin des bois, legende . . . . . 1 fr. net.
La Grand-Mère, chansonnette . . . . . 1 fr. net.
Le Club des Demoiselles, chansonnette . . . . . 1 fr. net.

BRANDUS et Cie, 87, rue Richelieu, ÉDITEURS. **TROUPENAS et Cie,** 40, rue Vivienne,

EN VENTE :

LA PARTITION

POUR PIANO ET CHANT

DE L'OPÉRA

LE PROPHÈTE,

MUSIQUE DE

Giacomo Meyerbeer,

EDITION ILLUSTRÉE. — Avec le portrait de l'auteur, dessiné par VOGT, et frontispice par BOUR.

Prix net : 40 fr.

EN VENTE :

LES AIRS DÉTACHÉS DE CHANT

DE L'OPÉRA

LE PROPHÈTE

Arrrangés avec accompagnement de Piano par **Garaudé.**

QUATRE AIRS DE BALLET

N° 1. Valse. . . . . 1 fr. 50 net. | N° 3. Quadrille des Patineurs. 2 fr. net.
N° 2. Rédowa. . . . 2 fr. 50 net. | N° 4. Galop. . . . . 2 fr. net.

ET

LA MARCHE DU SACRE,

Pour Piano, 1 fr. 50 c. net.

H. ROSELLEN,

Grande fantaisie brillante sur le PROPHÈTE.

Op. 114. — Prix : 4 fr. net.

N. LOUIS.

SOUVENIR du PROPHÈTE, grande fantaisie dramatique pour piano et violon, par N. LOUIS.

Op. 184. — Prix : 4 fr. net.

ETTLING.

Suite de valses pour piano sur des thèmes du PROPHÈTE.

Prix : 2 fr. net.

QUADRILLE par Strauss, sur le PROPHÈTE.

Pour piano, 2 fr. net. — A quatre mains, 2 fr. net.

Pour grand orchestre, 3 f. 50 net. — Pour petit orchestre, 2 f. 50 net.

POLKA par PASDELOUP,

Pour piano : 2 fr. net.

TROIS PAS REDOUBLÉS ET UNE MARCHE

Pour musique militaire, par **J. MOHR.**

Prix de chaque : 2 fr. 50 net.

POUR PARAITRE

INCESSAMMENT :

DES

FANTAISIES POUR PIANO

SUR DES THÈMES DU PROPHÈTE

PAR

Adam, Burgmuller, Goria, J. Herz, Hunten, Lecarpentier, Liszt, Osborne, Prudent, Schubert, Sowinski et Wolff.

DEUX QUADRILLES

Par MUSARD.

REDOWA par PILODO.

VALSES par ETTLING,

Arrangées à 4 mains et pour Orchestre.

QUADRILLE PAR LECARPENTIER.

LES AIRS ARRANGÉS POUR MUSIQUE MILITAIRE,

EN QUATUOR, POUR VIOLON,

Pour Flute et pour Cornet.

LA PARTITION

Arrangée pour piano seul et pour piano à 4 mains.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 31. 5 Août 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Behrard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Thenne et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De l'opéra en Europe, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, par **Léon Kreutzer**. — Situation des théâtres et particulièrement de l'Opéra, par **Paul Smith**. — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

DE L'OPÉRA EN EUROPE (*).

CHAPITRE XXII.

Célèbres compositeurs allemands à la fin 18e siècle.

HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, WEBER.

Vers la fin du XVIIIe siècle, la musique acquit en Allemagne un développement prodigieux; elle le dut à deux hommes de génie, Haydn et Mozart, dont l'œuvre fut magnifiquement continuée par Beethoven et Weber.

Sans rival lorsqu'il s'agit d'interpréter une situation forte, d'impressionner les auditeurs par un chant déclamé, admirable de vérité, Gluck manquait de quelques qualités, secondaires il est vrai au théâtre, mais sans lesquelles l'art dramatique ne pouvait arriver à sa perfection. Ce furent Haydn et Mozart qui devaient les apporter. Haydn, dans ses quatuors, ses symphonies, ses oratorios, a créé une foule de dessins, de formes diverses, dont les compositeurs s'emparèrent et qui accélérèrent les progrès de l'instrumentation, cette partie de l'art si longtemps négligée.

Supérieur, peut-être, à Mozart dans le style instrumental, Haydn lui est inférieur dans la musique dramatique et dans la musique sacrée. Sa pensée ne pouvait s'astreindre à un programme imposé, ou bien s'y résolvait servilement. C'est ainsi que, dans la *Création*, loin de comprendre largement son sujet, il s'est livré quelquefois aux plus puérils détails d'harmonie imitative. J'excepte l'introduction, sublime image du chaos, et l'une des plus grandes pages de la musique du XVIIIe siècle (1).

Mozart, moins dramatique que Gluck, en le considérant au point de vue de l'art en lui-même, est plus *musicien* que ce grand maître. L'instrumentation de Gluck, lorsque son admirable instinct ne le sert pas, a quelquefois de la lourdeur; on y remarque rarement ces gracieuses arabesques qui s'enroulent, comme un réseau flexible, autour des enivrantes mélodies des *Nozze* et de la *Flûte enchantée*. Les chœurs de Gluck brillent par la vérité du coloris, mais non par la variété; ceux de Mozart excellent par une inépuisable richesse et la plus rare élégance. L'auteur d'*Armide*, préoccupé des proportions majestueuses qu'il entend donner à son œuvre, dispose ses blocs énormes sans se donner toujours le temps de les tailler; celui d'*Idoménée*, moins vaste dans ses conceptions, ne néglige aucun détail, chaque pierre est sculptée avec un soin patient, et la main féconde du maître y prodigue mille dessins, tous divers, tous charmants. Cette *dentelle* de notes charme également l'oreille de l'auditeur, et l'œil du lecteur assez exercé pour pouvoir goûter une des jouissances musicales les plus vives que je connaisse, l'audition *par les yeux* d'une partition de Mozart.

Si Gluck ne fut compris en France que tardivement, les éminentes qualités du style de Mozart ne devaient, à bien plus forte raison, être accessibles qu'à des juges éclairés, et il y en avait peu en France à la fin du XVIIIe siècle. Aussi, lorsqu'il vint à Paris, Mozart vit promptement qu'il n'y serait apprécié de personne; il s'empressa de s'éloigner de cette société « sans cœur ni entrailles. » Il eut raison : sa musique devait paraître alors le triomphe du bruit et de la confusion. Si vous voulez en juger, consultez les critiques et les compositeurs du temps, ils vous répondront (1). Mozart d'ailleurs goûtait peu notre langue; il la traitait assez cavalièrement de *hundsfœttische*, et ne redoutait rien tant que d'écrire un ouvrage sur des paroles françaises; il pensait fermement qu'en cette occasion son génie lui ferait défaut.

Aujourd'hui même, pouvons-nous apprécier le genie de Mozart? L'immense succès de *Don Juan* semble l'attester, le froid accueil que l'on a toujours fait à ses autres ouvrages pourrait en faire douter.

Le style un peu italianisé de *Don Juan* est pour quelque chose dans ce succès. Dans *Idoménée*, dans la *Flûte enchantée*, le sentiment dramatique est si sobre, si contenu, qu'il vous affecte plutôt comme un parfum exquis et délicat, que comme une odeur aromatique et pénétrante.

(*) Voir les numéros 5, 6, 7, 8, 9, 12, 15, 19, 21, 23, 25, 27, 28 et 29.

(1) L'imitation musicale, ou musique pittoresque, si l'on veut, a été attaquée vivement comme une dégénérescence de l'art par les critiques du XVIIIe siècle; moi-même j'en ai remarqué les excès dans ce travail. Mais, tout en signalant l'abus, ils auraient dû indiquer le parti que quelques compositeurs en ont tiré. En fait d'art il ne doit pas y avoir de principe absolu. Il est certainement puéril de s'efforcer de peindre servilement tous les tableaux que le poëte a retracés dans ses vers; mais, lorsqu'à l'imitation matérielle, dont on doit toujours être avare, se joint une pensée réellement musicale, on obtient souvent les plus heureux effets : c'est un caprice, si vous le voulez, mais un caprice charmant. L'orage de la *Pastorale*, le chant du rossignol, du coucou et de la caille, déshonorent-ils cette symphonie? Cette danse vive et emportée des jeunes filles, ce rhythme lourd qui exprime si bien les bonds de leurs Céladons en sabots; cet ignorant ménétrier, obstiné à ne donner que trois notes sur son basson fêlé, tout cela, quoiqu'imitatif, ne reste-t-il pas essentiellement musical? Les coups sourds et répétés de la pioche, la pierre qui échappe aux mains de Fidelio, dans l'admirable duo de la citerne; le cri de la poulie du puits, dans les *Deux avares*, sont des modèles de musique imitative. L'effet en est d'autant plus grand qu'il est moins prodigué dans le reste de l'ouvrage.

(1) Grétry a dit de Mozart, qu'il plaçait le piédestal sur la scène et la statue dans l'orchestre, au rebours de Cimarosa, qui, lui, mettait la statue sur la scène et le piédestal dans l'orchestre. Grétry a cru faire une ingénieuse comparaison et n'a réussi qu'à dire une absurdité. Mozart, le plus chantant des compositeurs, plaçait bien réellement sa statue sur la scène, mais il lui donnait un piédestal digne d'elle, tandis que Grétry, lui, donnait une borne informe pour piédestal à ses charmantes statuettes.

trante. Or, le besoin d'émotions fortes caractérisant les Français, je ne suis pas surpris s'ils goûtent médiocrement cette musique ravissante, mais qui leur semble un peu froide. Quant aux Italiens, leur faire aimer aujourd'hui de pareilles œuvres, ce serait une tentative inutile. A côté de leurs partitions actuelles, partitions turbulentes et enluminées de couleurs tranchantes, ce coloris suave et harmonieux leur paraîtrait pâle, ces contours d'un style si pur leur paraîtraient vagues et indistincts, ils n'éprouveraient aucune sympathie pour des ouvrages qui font, *hélas!* si peu de bruit (1).

Mozart ne fut pas heureux dans le choix de ses livrets, à l'exception de *Don Juan*. Il arrive souvent que plus l'inspiration du compositeur est ardente et inépuisable, moins il s'occupe de la trame informe sur laquelle il doit semer les perles de son imagination. En France, plus qu'en Allemagne, la musique, pour se soutenir, a besoin d'un poëme régulier et raisonnable (on me dira que depuis quelque temps cette réflexion peut paraître un paradoxe). Cela tient à ce que nos voisins sont plus musiciens que nous, et nous plus littéraires peut-être qu'ils ne le sont. Les poëmes d'*Idoménée*, des *Nozze*, de la *Flûte enchantée*, n'intéresseraient guère notre public. *Idoménée* et les *Nozze* sont glacés; dans la *Flûte enchantée*, le librettiste a atteint le sublime de l'absurde. C'est une pièce dans le genre du *Pied de mouton* ou des *Pilules du Diable*, un amalgame monstrueux de scènes et de personnages étranges; des nègres, des singes, s'y montrent dans la compagnie de la reine de la nuit. On y voit des géants, des nains, des génies, des serpents, des prêtres égyptiens; un muet s'y exprime en accents gutturaux et entrecoupés; toutes sortes de fantasmagories ridicules y sont prodiguées. Mozart, pressé d'argent, consentit à écrire cet opéra, en collaboration avec un certain Shikaneder, et à jeter un manteau de pourpre et d'or sur les haillons informes que ce malheureux lui apportait. Cet opéra eut un succès prodigieux à Vienne. Le public viennois est un peu enfant. Il s'amusa infiniment des fantasmagories de Shikaneder. Les épreuves de l'eau et du feu, vues à travers une gaze; les momeries mystiques des prêtres égyptiens, où l'on voulut deviner une imitation des cérémonies usitées dans la franc-maçonnerie, le combat de Pamino contre le serpent, les gambades des singes, la reine de la nuit et son cortége étoilé, les changements à vue, les machines, les surprises, les travestissements, les personnages enchantés qui demeurent immobiles comme des statues, les muets qui recouvrent la parole, une action qui se passe successivement à tous les étages de ce bas-monde, sous terre, sur terre, dans les nuages, toutes ces folies égayaient le public plus que ne l'intéressait la musique de Mozart. Cette fois, ce qui arrive bien rarement chez nos voisins d'outre-Rhin, le poëme (si poëme il y a) fit oublier la musique.—Dans d'autres cités d'Allemagne, il n'en fut pas ainsi. *Protégé*, à Vienne, par Shikaneder, Mozart le protégea à son tour, et, à l'aide de sa musique ravissante, fit passer les misérables rapsodies de son collaborateur, qui, du reste, ne paya jamais un écu à Mozart, et n'en venait pas moins tous les jours dîner à la table du compositeur.

Après la collaboration de Shikaneder, le plus grand malheur qui pût arriver à Mozart, c'est l'abominable arrangement que l'on fit à Paris de la *Flûte enchantée*. Des morceaux entiers furent taillés, dépecés, changés de place; des airs furent transformés en duos, en quatuors. L'ombre de Mozart dut frémir d'indignation, lorsque son œuvre, avilie, déshonorée, reparut au jour sous ce titre : les *Mystères d'Isis*, titre que l'on modifia ainsi : les *Misères d'Isis*. Je veux taire le nom des bourreaux qui travaillèrent à cette œuvre sans nom (2).

(1) La musique instrumentale de Mozart, non plus, ne réussissait guère en France. Les Italiens éprouvaient également le plus profond mépris pour cette musique écrite, disaient-ils, en dehors de toutes les règles de la composition (*fuori delle regole della vera composizione*). Voici comment Sarti s'exprime au sujet des quatuors de Mozart : *Non si può far di più per far stuonare gli professori.* « On ne peut rien faire de plus pour faire détonner les exécutants. » Tel était le jugement qu'on portait alors d'un maître qui a poussé jusqu'à l'excès, peut-être, le soin de la pureté harmonique.

(2) Veut-on avoir une idée de ce que sont les traductions? Voici le texte d'une ariette de la *Zauberflœte* :

Ein Mädchen oder Weibchen
Wünscht Papageno sich
Und so ein sanftes Täubchen
Wär Seligkeit für mich.

Voici la version française :

La vie est un voyage,
Tâchons de l'embellir;
Jetons sur son passage
Les roses du plaisir.

Je ne défends certes pas la poésie de Shikaneder; mais où l'on parle colombe et *jeune fillette*, répondre par *voyage* et *roses du plaisir*, c'est prendre un peu de liberté. Lorsqu'on est résolu à parodier un ouvrage, il vaudrait cent fois mieux se contenter de la prose. La poésie donne au compositeur un rhythme préparé et qui est, pour ainsi dire, le léger canevas sur lequel il brode ses mélodies; mais une fois recouvert du rhythme musical, il importe peu que le rhythme existe ou non. La rime également est bien souvent inutile. Ainsi, qu'on prenne n'importe quel morceau compliqué de rhythme de Mozart, de Beethoven, de Rossini; que, sans s'inquiéter de rimer ou de faire des vers réguliers, on s'occupe de prosodier rigoureusement de choisir les paroles les plus avantageuses pour le chanteur, on ne demandera pas si les vers ont un pied de trop et si la rime fait défaut quelquefois.

(1) Je joins à ce numéro quelques fragments d'air tirés de la *Flûte enchantée*, de *Don Juan*, de l'*Enlèvement au Sérail*, d'*Idoménée*. On y remarquera l'étendue extraordinaire de la voix de quelques chanteurs. Ce fut Mme Hofer qui créa le rôle de la *reine de la nuit* dans la *Zauberflœte* : on voit qu'elle montait facilement jusqu'au *fa* surnaigu. Fischer, dans l'*Enlèvement du Sérail*, après quelques incartades vocales, tout aussi gracieuses que les pas d'un éléphant dansant la danse du châle, débouchait sur un formidable *ré* grave résonnant comme une pédale d'orgue. Le rôle de Vitellia dans la *Clémence de Titus*, est écrit depuis le *sol* grave jusqu'au *ré* surnaigu. Le petit opéra le *Directeur de troupe* (Schauspiel direktor), dont le mérite musical est nul, présente également des traits d'une difficulté qui étonnerait nos modernes virtuoses. Il fut composé pour une fête donnée à Shoenbrunn, et afin de fournir à deux cantatrices l'occasion de faire assaut de fusées et de roulades. Je donne aussi plusieurs exemples de modulations nouvelles employées par Mozart. Dans l'exemple premier, les silences affaiblissent le sentiment du ton de *ré* majeur; le *mi*, dénué d'harmonie, est une note vague, qui semble préparer une modulation en *la* majeur, et qui se détourne par l'artifice du compositeur sur le ton de *fa* majeur; le numéro 2 offre l'exemple d'une modulation accomplie par un silence. En même temps qu'un terrible accord de septième éclate dans l'orchestre, l'épée de don Juan perce la poitrine du commandeur, la lutte cesse tout à coup; mais bientôt le vieillard, revenu à lui, exhale ses dernières plaintes sur la lugubre tonalité de *fa* mineur choisie par le compositeur. Le n° 3 est tiré d'*Idoménée;* il présente les successions de tonalité les plus bizarres, d'un très-bel effet, mais d'une hardiesse telle, qu'on aurait de la peine à les justifier. Du reste, de pareils passages sont fréquents dans le récitatif de cet opéra, et cela est d'autant plus singulier, que le style de Mozart est l'élégance et la pureté même. Passons au n° 4. Qu'on se rappelle bien la scène : Elvire est à son balcon, elle vient respirer la brise du soir et se plaindre de son infidèle; don Juan est là qui rôde dans l'obscurité. Comme toute conquête lui est bonne, *purche porti la gonella*, il courtise pour le moment certaine suivante d'Elvire, à l'œil assassin, et voudrait bien entrer dans la maison, non pour la maîtresse, mais pour sa camériste. Il a pris la casaque de Leporello, et donné à son valet, qui lui-même a pris les habits du maître, l'édifiante commission de le représenter auprès de sa dame. Quant à lui, il se charge bien de l'attirer par galanteries et tendres propos. Cependant Elvire hésite quelque temps à venir trouver l'archi-libertin, dont les serments sont une assez mauvaise garantie. Il faut donc qu'il redouble ses protestations menteuses. On dirait que Mozart a compris qu'Elvire se compromettrait un peu en cédant si promptement, et que pour excuser sa faute, il fallait que l'entraînement fût irrésistible. C'est ce qui nous a valu cette délicieuse modulation en *ut* majeur. Les notes éclatantes constituant le ton de *mi* majeur s'effacent une à une dans les différentes parties, comme les teintes pâlissantes de l'arc-en-ciel, et bientôt le ton d'*ut* majeur s'établit dans l'orchestre, au-dessus duquel plane une phrase enchanteresse qui semble dictée par l'amour lui-même. On comprend dès lors qu'Elvire est vaincue, non pas par don Juan, mais par Mozart. Le vieux Marcel disait : Que de choses dans un menuet! je pourrais dire : Que de choses dans une modulation! Du reste, l'école moderne a mise en pratique des modulations bien autrement hardies que celles employées par Mozart. Dans la scène de la fonte des balles du *Freischütz*, les plus surprenants effets sont produits par ces transitions tonales ignorées des compositeurs du siècle précédent.

Un nouvel élément devait encore venir en aide à l'expression dramatique. Jusqu'à l'apparition de Mozart, la modulation, enfermée dans un cercle de quelques tons déterminés, ne brisait jamais cette chaîne, que les compositeurs s'étaient volontairement forgée. S. Bach lui-même, le plus hardi des musiciens de son temps, s'est rarement affranchi de ces entraves, et je ne sache guère que la *Fantaisie chromatique* où, à cet égard, il ait donné pleine carrière à son imagination. Mozart, le premier peut-être, employa dans la musique dramatique ces transitions heurtées de tons qui semblent incompatibles entre eux, mais dont le compositeur adoucit l'âpreté, soit par des accords de transition d'un caractère vague, et n'appartenant en propre à aucune tonalité, soit par des silences habilement ménagés, soit par l'heureux entrelacement des parties qui effacent un à un, dans le tissu harmonique, les accidents constituant le ton primitif, et introduisent de même ceux qui appartiennent au ton nouveau (1). Ce nouveau moyen d'effet,

appliqué d'abord par Mozart, a exercé sur l'art une double influence : heureuse, car elle a contribué puissamment à la vérité dramatique; mauvaise, car beaucoup de nos compositeurs, au lieu de courir à la recherche des idées, s'épuisent à se mettre en quête de modulations nouvelles.

Si Louis Van Beethoven, avec lequel le seul S. Bach peut lutter pour la profondeur et la hardiesse des idées, a fait faire un pas immense à la musique instrumentale, on peut avouer qu'il n'en a pas été de même à l'égard de la musique dramatique. Un seul opéra est sorti de sa plume. Cet opéra, *Fidelio*, est rempli de beautés de l'ordre le plus élevé; mais l'extrême finesse des détails, la délicatesse des nuances, le rendent plus propre à être exécuté dans un local resserré que dans une vaste salle. *Fidelio*, qui pour les artistes est un chef-d'œuvre, a peu de chance chez nous de devenir populaire. On sait l'admiration que Beethoven professait pour le génie de Cherubini, dont les œuvres, non plus, ne sont pas populaires : aussi, s'il fut une fois imitateur, c'est qu'il voulut s'assimiler dans l'opéra de *Fidelio* le style du grand maître italien. C'est une remarque que l'on n'a peut-être pas faite, mais qui se trouvera justifiée, si l'on compare avec attention la partition de *Fidelio* avec celles du *Mont Saint-Bernard* et de *Médée*.

Beethoven, d'ailleurs, n'a pas dissimulé l'éloignement qu'il éprouvait pour la carrière théâtrale. A un génie de sa trempe, les exigences de la scène et les caprices des chanteurs devaient être une gêne insupportable. Mozart et Gluck avaient dû y céder, témoin l'air ridicule d'*Orphée* écrit pour le ténor Legros, et les incroyables roulades qui déparent les plus belles parties des rôles de *donna Anna* et de la *Reine de la nuit*; Beethoven fut plus rebelle. Il n'était pas de ces compositeurs qui peuvent plusieurs fois remettre leur pensée à la fonte. Aujourd'hui certains *maîtres* sont plus complaisants ; ils n'hésitent pas à sacrifier leur idée à une roulade. Ils préfèrent estropier ridiculement un vers, que de s'efforcer de faire entonner à un chanteur une note difficile. Quelle créature privilégiée qu'un chanteur! Pour lui la route doit être toujours plane : si des aspérités difficiles à franchir existent dans son rôle, mauvais assiégeant, il reculera tout d'abord, et le compositeur se verra forcé de détruire lui-même son ouvrage. Convenons en même temps que le public encourage merveilleusement les chanteurs à faire du rôle qui leur est confié le thème de leurs fantaisies. En acceptant ces virtuoses qui font l'école buissonnière aux dépens de l'infortuné compositeur, sortant quand il leur plaît des limites qu'il leur a tracées; en accueillant par des murmures un chanteur parce que, voulant conserver l'intégrité d'une phrase musicale, il aura fait entendre quelques notes un peu douteuses, le public aide à la détresse des auteurs et favorise les exigences de leurs interprètes. Exigences démesurées! Tous doivent les subir : *Trônes, Dominations, Pouvoirs* (1), aussi bien que nous autres pauvres conscrits, nouveaux enrégimentés dans la carrière musicale.

Gluck et Mozart avaient parcouru toutes les voies du monde réel; ils avaient traduit dans leur langue toutes les passions humaines. Il restait à l'art dramatique une dernière conquête à faire. Ce qui distingue particulièrement la poésie de l'Allemagne au moyen âge, c'est ce caractère de superstition à la fois naïf et effrayant, cette intervention du démon dans tous les événements de ce monde. Dans d'innombrables ballades nous voyons apparaître tout un peuple étrange d'êtres n'appartenant pas à cette terre : elfes, gnomes, lutins et ondines, esprits du feu, de l'air et des eaux. Une semblable poésie s'accorde merveilleusement avec l'esprit pittoresque du pays. En Italie, où tout est harmonie et lumière, où tout objet apparaît dans la pureté et la netteté de ses contours, il n'y a pas de place pour les follets, ils ne sauraient y vivre. Il leur faut les forêts sombres, le bruit de la cascade fouettant de son écharpe d'écume le rocher moussu. Il leur faut le brouillard pour voiler leurs formes et les rendre formidables à l'œil du voyageur. Pauvres esprits, un rayon du soleil italien brûlerait leurs ailes, le bruit des castagnettes ferait fuir leur essaim dispersé. Ce sentiment du merveilleux, empreint dans les ballades allemandes des siècles derniers, s'infiltra de bonne heure dans la peinture. Rembrandt excella à l'exprimer. N'est-il pas effrayant cet alchimiste, au milieu d'objets de formes étranges, travaillant à quelque œuvre sans nom, tandis que le fond de la salle antique se perd dans une obscurité pleine de terreur? La musique ne subit que plus tard la même influence; elle le dut au genre de Carl-Maria de Weber. On peut dire qu'en cela il fut réellement le créateur d'un genre nouveau. On objectera que déjà nous avions des opéras fantastiques. Dans *Don Juan*, la *Flûte enchantée*, le fantastique se mêle au réel. Je répondrai que les démons de Mozart me semblent d'assez bonne composition, et que sous le costume de carton blanc de la statue du commandeur je sens parfaitement une poitrine humaine palpiter; tout cela dit, bien entendu, sans nier un seul instant l'immense valeur de ces chefs-d'œuvre. Mais il n'appartient pas à un seul homme de posséder toutes les qualités de son art, et Racine, que je sache, n'était pas non plus très-fantastique.

Freischütz, Euryanthe, Obéron, caractérisent trois faces diverses du genre fantastique : le fantastique infernal dans le *Freischütz*, le fantastique héroïque dans *Euryanthe*, le fantastique gracieux dans *Obéron*. Ces nuances délicates d'un même genre ont été merveilleusement comprises par le compositeur. *Freischütz*, traduit et morcelé, réussit, après de longues tempêtes, à notre théâtre de l'Odéon. Il fut repris plusieurs fois et, il y a quelques années à l'Opéra, on substitua au dialogue parlé un récitatif digne de ce chef-d'œuvre. *Euryanthe* n'eut pas un sort heureux, et *Obéron*, trouvant l'atmosphère trop épaisse pour ses ailes, s'envola et ne revint jamais.

C'est une chose déplorable que de pareilles œuvres, dont l'influence a été si importante pour l'art, ne soient pas exécutées, au moins quelquefois dans l'année, sur nos théâtres lyriques. Ce serait le meilleur enseignement pour les jeunes compositeurs, pour le public, pour les chanteurs. C'est la mission des œuvres médiocres de chercher à se conquérir un public; c'est le devoir du public de chercher à se conquérir l'intelligence des œuvres de génie. Généralement parlant, à part quelques amateurs passionnés qui ont vieilli et pâli sur les partitions de Gluck, de Mozart, de Weber, que connaît-on de leurs œuvres? Rien ou presque rien.

Chaque année le Conservatoire nous fait entendre, de Gluck, le chœur des Scythes, quelquefois la scène de la Haine d'*Armide*, lorsque parmi les cantatrices en espérance se rencontre une haine convenable; de Mozart, l'ouverture de la *Flûte enchantée* et un chœur d'*Idoménée*; de S. Bach..., nous sommes encore à attendre; de Haendel, l'éternel et banal *Chantons victoire*, du *Judas Machabée*; de Weber, les ouvertures d'*Euryanthe*, de *Freischütz* et d'*Obéron*, c'est-à-dire pas la centième partie des chefs-d'œuvre de ces grands maîtres, et cependant le Conservatoire est le temple vénéré de l'art musical. Une fois, un chef d'orchestre eut l'excellente idée, dans l'un des exercices trimestriels du Conservatoire, de faire exécuter par les élèves l'opéra de *Fidélio*. Cette exécution fut satisfaisante et nous donne la mesure de ce que pourrait réaliser le Conservatoire dans l'intérêt de l'art, s'il marchait dans une voie plus large. Nous ne voudrions pas voir figurer dans ses exercices des œuvres composées par des auteurs vivants et que l'on peut entendre tous les jours au théâtre. Ils devraient servir à initier le public à tant d'œuvres remarquables, enfouies dans les archives de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, ainsi que dans les théâtres étrangers, véritables mines d'or de la Californie que des directeurs peu intelligents se refusent à exploiter.

De tous ces grands maîtres dont j'ai parlé, Gluck et Haydn seuls moururent sans connaître la misère. Haydn, accablé d'années, s'éteignit doucement ; c'était à l'époque du siége de Vienne par les Français. Le vieillard, depuis plusieurs jours ne murmurait plus que ces seules paroles : Dieu sauve l'empereur François! Le patriotisme survivait à tout autre sentiment, au génie même, qui, chez lui, avait été si grand. — Gluck mourut également à Vienne, étant parvenu à une honnête aisance. — J'ai déjà dit que ses deux ri-

(1) Expressions de Milton dans le *Paradis perdu*.

vaux ne furent pas aussi heureux. Sacchini se tua par ses excès. Piccinni traîna longtemps une vie éprouvée par mille maux. Une de ses dernières protectrices fut la reine de France. Au retour de Varennes, déjà prisonnière sous l'œil de ses atroces gardiens, elle daigna accorder une audience que le pauvre compositeur demandait. Piccinni, royaliste de vieille roche, pleura de douleur en voyant réduite à un si triste sort cette reine, hier si belle, si enviée. Elle le consola et lui remit une lettre pour sa sœur, la reine de Naples, où elle demandait à cette princesse son appui pour le maître illustre. Ce fut la dernière missive que la reine Caroline reçut de sa sœur, et, sans doute, le vieux maestro, en même temps que la chaude protection réclamée pour lui, emportait quelque déchirant adieu, quelque confidence suprême d'une infortunée qui, dès-lors, ne s'abusait plus sur le sort que la perversité humaine lui réservait!

Comme contraste, je ne puis m'empêcher de citer ici une autre petite anecdote. Mozart enfant jouait à Vienne avec les petites archiduchesses; dans ses jeux il tombe et se fait quelque mal. L'une des petites princesses, tout en pleurant, vient à son secours, le prend dans ses bras et apaise ses cris par ses caresses. Mozart, dès ce jour, ressentit pour elle une enfantine passion. Elle serait sa femme, disait-il. Plus tard, à quinze ans, Mozart vint à Paris, et celle qui *devait être sa femme*, Marie-Antoinette de France, fut peut-être la seule à lui témoigner une bienveillante sympathie. Ainsi donc, belle, heureuse, adorée, la reine aura protégé le génie naissant à l'espérance et à la gloire. Illustre infortunée, elle aura oublié ses propres douleurs pour venir en aide à un vieux maître pauvre et désespéré!....

Une mort prématurée enleva à l'art musical Mozart, Beethowen et Weber.

Après avoir subi mille affronts de la part de l'archevêque de Saltzbourg, qui le traitait de *gueux*, de *vaurien*, de *polisson*, et le faisait dîner à la cuisine avec *ses autres domestiques*, Mozart obtint enfin la protection de Joseph II. Cette protection tardive rendit un immense service à l'art musical, car elle nous valut *Idoménée*, mais servit moins utilement les intérêts du grand maître. La fortune, du reste, vint le trouver à son lit de mort. Comme il expirait, on lui apporta sa nomination à la place de directeur de chapelle de l'église Saint-Etienne à Vienne, place qui lui aurait procuré des émoluments considérables. Le malheureux Mozart fut obligé de la refuser *pour cause de décès*; mais avant sa mort il voulut rendre un dernier service à l'art, et désigna lui-même pour son successeur un des plus savants maîtres de l'époque, Albretschberger.

Beethoven mourut d'une pleurésie, qu'il gagna dans un voyage entrepris pour sauver l'honneur à un coquin de neveu qui dévorait les économies de son oncle.

Weber, à Londres, et dans une noble indigence, succomba à une maladie de langueur, tandis que ses traducteurs gagnaient force écus.

Je ne puis m'empêcher encore de citer un artiste qui, bien qu'il n'ait pas marqué dans les annales dramatiques, n'en est pas moins un des noms les plus chers à l'art musical : François Schubert. Lui aussi connut la misère, la misère la plus affreuse. Je n'ai pas connaissance de ses opéras, cependant que ne peut-on attendre de l'auteur du *Roi des Aulnes*, de *Marguerite*, de la *Religieuse*? Toujours faut-il convenir que les œuvres dramatiques de Schubert firent peu de sensation. Il était pauvre, il fallait vivre; pour quelques zwanziger, chaque matin, il déposait une mélodie, fille immortelle de sa pensée, sur la table d'un éditeur, et le soir, doit-on l'avouer? il dépensait dans les tabagies l'indigne prix dont on payait son génie. L'ivresse, chez l'homme du peuple, n'engendre que des idées absurdes et vulgaires; chez certaines natures d'artistes, profondément irritables et nerveuses (Hoffmann en est un exemple), elle peut seule remonter une organisation dont la souffrance a détendu les ressorts. Elle tue à la fin la pensée, mais longtemps elle l'exalte et la transporte dans un monde plein de féeries et d'enchantements. Schubert, sombre, taciturne et peu disposé à la fraternité, aimait mieux, par le moyen du généreux sang de la grappe, ainsi que s'exprime G. Sand, échapper à la société des bavards, des faux connaisseurs, des empressés, des protecteurs, de toute cette cohue qui rend si rebutante la carrière des artistes, pour se réfugier dans le monde idéal qu'il s'était fait. Il eut tort, sans doute; mais peut-on lui reprocher une passion qui lui a donné la force de mettre au jour tant d'œuvres ravissantes? Elles fussent restées à jamais ensevelies dans le voile de mélancolie qui enveloppait son âme, s'il n'eût pris le parti de le soulever quelquefois.

Je demande pardon à mes lecteurs pour cette étrange fin de chapitre; qu'ils ne prennent pas mauvaise idée de moi; je pourrais, au besoin, leur prouver par témoin qu'il a été écrit entre un beau verre de Bohême et une carafe remplie d'eau. LÉON KREUTZER.

(*La suite incessamment.*)

SITUATION DES THÉATRES ET PARTICULIÈREMENT DE L'OPÉRA.

Quand les théâtres sont malades, les médecins se présentent en foule, apportant, les uns leur petit spécifique, les autres leur grande panacée. Les gens du monde ne sont pas les derniers à se mêler de la consultation. En général, on parle théâtre comme on parle politique, sans en comprendre le premier mot, sans se douter de ce qui s'est fait, par conséquent de ce qui reste à faire. On compte pour rien l'expérience du passé; on propose comme innovations des tentatives depuis longtemps jugées; on confond perpétuellement la question d'art avec la question d'industrie. Pendant ce temps-là, les malades meurent ou se sauvent tout seuls. Vous me direz qu'il en est de même dans toutes les maladies sociales; je vous répondrai que je suis fort disposé à croire que vous avez parfaitement raison.

La semaine dernière a été surtout fertile en dissertations à perte de vue sur le remède souverain dont nos théâtres réclament l'application. Leur maladie venant d'une extrême pénurie d'argent, il est clair que le remède ne peut leur être fourni que par le public ou par l'État. Le public? Mais il est malade lui-même; il garde la chambre ou va à la campagne pour se soigner. L'État? Mais c'est encore le public, sous une forme ou sous une autre. Vouloir que l'Etat paye les théâtres, lorsqu'ils restent déserts, c'est vouloir forcer le public à payer des choses qu'il ne consomme pas. Et puis, si l'État se met à traiter les malades par contribution forcée, où s'arrêtera-t-il? Quels trésors n'épuisera-t-il pas? Voilà en deux mots la difficulté que ceux-ci tranchent au nom de l'art, de la gloire du pays, de son intérêt bien bien entendu; ceux-là, au nom des directeurs, des artistes, de tout ce qui vit à leur suite, et du *voile de deuil* dont la clôture de tous les théâtres ne manquerait pas de couvrir Paris.

Oui, sans doute, une grande nation telle que la France ne doit laisser périr ni l'art ni les artistes, à moins qu'elle ne périsse elle-même, et, Dieu merci, nous n'en sommes pas là! Elle subventionne et subventionnera toujours des théâtres, qu'elle regarde comme des institutions; donc, il est tout simple que ces théâtres lui demandent dans des moments de crise un peu plus qu'ils ne demandaient dans des jours de calme et de prospérité. Il est tout simple que la nation entre en compte avec eux et leur dise : « Voyons, qu'avez-vous perdu? » que vous faut-il, non pour faire fortune, mais pour exister? » Le principe étant posé, la conséquence s'en déduit d'elle-même.

Mais ce procédé si net, si facile et si logique ne suffit pas à tous les esprits. Il y en a qui veulent profiter d'un embarras momentané pour tout bouleverser, pour tout refaire : au profit de qui et de quoi? Nous l'ignorons.

Il faut que l'État reprenne les théâtres.

Il faut que les subventions soient payées par la ville de Paris et non par la France.

Il faut une direction générale des théâtres, un ministère des théâtres.

Il faut que nos théâtres nationaux soient payés avec l'argent des étrangers.

Il faut!... il faut!... Nous avons hâte d'en finir avec ces beaux expédients, qui n'ont d'autre avantage que de compliquer la question et ne font pas trouver un écu aux théâtres.

Tous ces systèmes sont connus, tous ces arguments sont usés.

Ils ne brillent pas plus du côté de l'opportunité que de celui de la justesse.

Soutenir que les théâtres de Paris ne profitent qu'à Paris, c'est un peu trop abuser de la permission du paradoxe. N'est-ce pas à Paris, et à Paris seulement, que se composent les ouvrages, que se forment les artistes? La province n'est-elle autre chose, quant à l'art dramatique et musical, qu'un reflet de la capitale?

N'est-ce pas à Paris que s'allume chaque soir l'immense flambeau qui rayonne sur la France entière? Que ce flambeau s'éteigne ou s'obscurcisse y a-t-on plus clair à cinquante, à cent lieues de là?

La ville de Paris est assez riche pour payer ses plaisirs!... Si cela est juste, nous le voulons bien; mais nous ne croyons pas que cela le soit, et nous ne voyons pas ce que les théâtres y gagneraient dans leurs souffrances actuelles.

Quant à rouvrir les maisons de jeu pour y puiser des subventions, c'est une idée tout bonnement absurde et qui ne mérite pas d'être réfutée. Quel est le gouvernement, quel est le ministre qui oserait proposer une telle chose à une Assemblée française? Déclamez tant que vous voudrez sur la niaiserie des adversaires de la roulette et du biribi : vous n'en direz pas plus qu'on n'en a dit contre l'abolition de la traite des noirs. Croyez-vous que jamais la traite des noirs soit législativement rétablie? Les maisons de jeu ne sont autre chose que la traite des blancs. La France y perd, c'est possible; mais la France s'en console et s'en glorifie. Elle rétablirait plutôt les anciens lieux d'asile où le proscrit, le condamné, venaient abriter leur tête, qu'elle n'ouvrirait des salons où les étrangers seuls auraient le droit de sacrifier leur bourse et de se ruiner à son profit. Quelle hospitalité que celle d'un nouveau 113, où l'on ne serait admis qu'en justifiant de son origine et de ses millions!

Maintenant que l'État reprenne les théâtres et les administre par des vice-rois ou des commis : à quoi bon? L'épreuve n'a-t-elle pas été faite, et si l'on a renoncé à ce régime, est-ce que l'on n'a pas eu de bonnes raisons? Est-ce que l'histoire de l'Opéra ne nous enseigne pas avec pleine évidence quel est le régime d'administration préférable, le régime le plus économique et pourtant le plus splendide dans ses résultats? Faut-il donc tourner toujours dans le même cercle, et revenir sans cesse au même point de départ?

Nous l'avons déjà écrit plusieurs fois dans ce journal. Il fut un moment solennel où la France examina une à une toutes ses institutions. Celle de l'Opéra comparut et fut jugée, à son tour, comme les autres. C'était au mois d'août 1791 : il y a tout juste aujourd'hui cinquante-huit ans. L'Opéra, depuis sa création, avait successivement passé par toutes les formes administratives. Il avait été gouverné par des artistes, des financiers, des grands seigneurs. Il avait appartenu au roi, à la ville de Paris, qui l'avait cédé à des entrepreneurs. En 1780, la ville l'avait rendu à l'intendant des menus plaisirs, qui, en 1790, le remit aux officiers de la commune. C'est alors qu'un de ces officiers examina la question à fond, et qu'après six mois d'études, il consigna son avis dans un excellent rapport, dont les conclusions furent que l'Opéra devait être régi par un entrepreneur subventionné, mais exploitant à ses risques et périls, sous la surveillance municipalie

Ce ne fut qu'en 1830 que les idées du citoyen Leroux furent mises en pratique, et l'on sait que l'Opéra, ainsi que l'Etat, s'en trouva bien. Depuis 1830, l'Opéra compta dix années d'une prospérité sans exemple. Si les neuf années suivantes produisirent moins de bénéfices, elles n'en produisirent pas moins, sauf la dernière, d'aussi belles recettes. L'Opéra souffrait de sa prospérité même : le prix de toutes choses s'y était élevé; les budgets de dépense tendaient toujours à grossir et à déranger l'équilibre. Une révolution acheva de le rompre : aujourd'hui l'Opéra n'est plus dans les conditions où la direction actuelle le prit, il y a deux ans. Donc une révision de son marché est impérieusement réclamée et légitimée par les circonstances.

Réviser la charte de l'Opéra, c'est encore une opération très-simple et très-logique, mais ne renversez pas un système qui a pour lui le raisonnement et l'expérience. On est toujours porté à s'exagérer l'excellence de ce qu'on n'a pas vu; mais nous avons vu, nous, ce que c'est qu'un théâtre régi pour le compte d'un gouvernement, empire ou monarchie, sans que les régisseurs aient rien à risquer. Les souverains absolus ont des cassettes, les rois constitutionnels des listes civiles, dont ils disposent à leur gré pour combler le déficit de leurs théâtres; mais les républiques n'ont rien de semblable : elles ne sont tenues que d'être justes, ne pouvant être magnifiques, et il y aura encore pour elles un certain mérite à remplir leurs obligations.

Lorsqu'on connaît bien les théâtres, il n'est pas douteux que la pire condition pour les gouverner d'une main ferme et pour en tirer tout ce qu'ils sont capables de rendre, ne soit celle de l'administrateur préposé par l'Etat, intéressé dans les bénéfices, si vous le voulez, mais ne répondant pas des pertes, soumis à des influences, à des craintes de tout genre, en butte aux jalousies d'en haut et d'en bas, aux dénonciations, aux intrigues et voyant constamment le fantôme de la destitution voltiger sur sa tête.

Au contraire, le directeur subventionné, mais indépendant, ayant traité avec l'État de puissance à puissance, obligé à tenir les clauses d'un contrat, rien de moins, rien de plus, exposé à toutes les conséquences d'une bonne ou mauvaise gestion, réunit tout ce qu'il faut d'intérêt personnel, de responsabilité, d'autorité, pour gouverner ce qu'il y a de plus ingouvernable ici-bas, une réunion d'artistes. Aux plus indociles, aux plus récalcitrants, il peut toujours dire : « Vous mettez » en jeu votre réputation, votre talent; moi, j'y mets ma fortune. » Entendons-nous pour gagner la partie; sinon j'y perds autant » que vous et je ne veux pas y perdre. »

En résumé, de tous les théâtres, celui qui appelle en ce moment le secours le plus prompt et le plus décisif, c'est l'Opéra. Ce n'est pas sa constitution qu'il faut changer, et le public seul ne peut se charger de la cure : il faut que l'État aussi lui prête assistance Nous avons dit comment : il n'y a pas le choix des moyens.

PAUL SMITH.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 2 août.

A l'occasion du concours de piano du Conservatoire, je vous parlais dans ma dernière lettre de la nécessité d'avoir pour professeurs des exécutants habiles, si l'on voulait donner à l'enseignement une organisation vraiment forte. Vous conviendrez qu'une classe de violoncelle placée sous la direction de Servais n'a rien à envier à aucune autre sous ce rapport. Vous apprendrez sans étonnement que le concours de cette classe a été fort beau. Pour trois élèves qui se sont présentés, il a été donné deux prix et un accessit, sans que le jury puisse être accusé de trop de générosité ou de complaisance pour le professeur Servais, qui fait largement profiter ses élèves d'une expérience acquise par vingt années d'études, avec l'aide des facultés naturelles les plus favorables. Il leur transmet les excellents principes classiques qu'il a reçus de Platel, en compagnie de Batta et de Demunck, violoncelliste moins connu, bien que d'un mérite égal à celui de ces deux virtuoses. Vous ignorez sans doute ce que c'était que ce Platel qui a formé de tels élèves. C'était un véritable artiste, mais un artiste d'autrefois. Platel avait un talent de premier ordre, et il est mort misérable par sa faute. Tout son temps se partageait entre l'orchestre, où il avait enfoui une organisation faite pour d'autres destinées, et le cabaret dans lequel il retrouvait chaque jour un cercle d'habitués. Vainement une occasion de fortune se serait-elle présentée à lui; il l'eût repoussée plutôt que de rien changer à ses habitudes. Semblable à Brower et à Craesbeck, nos anciens peintres, de buveuse mémoire, un pot de bière lui semblait résumer toutes les jouissances les plus complètes qu'il fût donné à un homme d'éprouver. Platel ne faisait volontiers trêve à ses libations que pour donner des leçons aux trois élèves qu'il affectionnait, Servais, Batta et Demunck; encore est-ce plus d'une fois au cabaret que ceux-ci furent obligés

d'aller trouver leur maître pour recevoir ses conseils. Platel est mort où il devait mourir, à l'hôpital. Sa méthode nous est restée; n'en déplaise aux amateurs du pittoresque, elle n'a rien perdu à passer d'un estaminet borgne dans les classes du Conservatoire.

Le violon, ce puissant élément de la musique instrumentale, est ordinairement représenté d'une façon brillante dans les concours du Conservatoire de Bruxelles. Les dispositions de nos artistes pour cet instrument sont assez connues; il est inutile que je vous énumère tous ceux qui en ont fait un moyen de succès et de fortune. Le concours de cette année a surtout donné de hautes espérances pour la gloire de notre école. L'enseignement du violon au Conservatoire comprend deux catégories. L'enseignement au premier degré est donné dans deux classes, dont l'une est tenue par M. Léonard, artiste distingué, que vous avez applaudi à Paris. L'enseignement supérieur est confié à de Bériot. C'est seulement après avoir obtenu des prix dans les autres classes, que les élèves passent dans celle de ce dernier professeur. De Bériot n'a pas à s'occuper de l'instruction élémentaire; il perfectionne seulement, il ajoute le fini, le dernier coup de brosse. Il prend les élèves à l'état de bons violons d'orchestre, et en fait des solistes. Vous entendrez parler du jeune Gleichauff qui a obtenu le premier prix au concours de 1849. C'est déjà un artiste de premier ordre. De Bériot a composé pour cette circonstance un nouveau concerto tout-à-fait digne d'être mis en regard de ses autres ouvrages.

Pourquoi la Belgique n'a-t-elle pas de grands chanteurs? parce qu'elle ne produit pas de voix. Pourquoi ne produit-elle pas de voix? Vous me permettrez de ne pas répondre à cette question, attendu qu'il me serait impossible de le faire d'une manière satisfaisante. La Belgique ne produit pas de voix.... parce qu'elle n'en produit pas; je ne trouve pas d'autre bonne raison à vous donner; veuillez donc vous contenter de celle-là. Il vous serait, sans doute, tout aussi difficile d'expliquer pourquoi il naît des ténors dans telle partie de la France, des basses dans telle autre, des sopranes dans telle autre encore. C'est probablement une affaire de climat. Mais comment se fait-il que les Allemands, qui sont plus au nord, aient de belles voix, dont le timbre guttural tient plutôt aux habitudes de prononciation de la langue qu'à une conformation naturelle? Nous n'avons d'ailleurs pas de voix; c'est un fait que je suis bien obligé de constater. Depuis près de douze ans que M. Géraldy est professeur de chant au Conservatoire de Bruxelles, il ne s'est pas rencontré un ténor ou un soprane dans lequel il y eût la matière d'un premier rôle d'opéra. Certes ce n'est pas la faute de l'habile professeur; les élèves qui sortent de sa classe sont parfaitement enseignés; plusieurs sont devenus de bons maîtres ou chantent très-agréablement dans les concerts. Cette année encore on a applaudi encore, et à très-juste titre, une jeune personne à laquelle est échu le premier prix de chant, et qui a dit à merveille un air hérissé de traits de toute espèce.

Pour la première fois, nous venons d'assister à un concours de déclamation lyrique. Cette branche de l'enseignement, au sujet de laquelle je vais, d'ailleurs, vous faire ma profession de foi, n'était pas représentée au Conservatoire de Bruxelles. Il y a six mois seulement qu'on a établi provisoirement et à titre d'essai, une classe de déclamation lyrique. La nouveauté de cette expérience avait attiré un auditoire très-nombreux. Les élèves ont chanté un acte de la *Dame blanche*, quelques scènes de la *Favorite* et des fragments de *Robert-le-Diable*. S'il s'agissait seulement d'apprendre à nos jeunes gens l'art de la diction, je ne pourrais qu'approuver cette mesure; car la plupart d'entre eux, nés et élevés dans de petites villes où la langue française est cultivée avec un succès médiocre, ont une prononciation détestable, et ce n'est pas le professeur de chant qui doit perdre son temps à corriger leurs mauvaises habitudes de langage. Ce que je blâme, c'est l'intervention du professeur de déclamation lyrique dans les études vocales, et c'est ce qui arrive inévitablement. L'élève apprend à chanter d'après une méthode, et sous le prétexte de lui enseigner la déclamation, un second maître lui règle les airs selon un tout autre système. Que voulez-vous qu'il devienne au milieu de ces tiraillements? Son éducation doit nécessairement s'en ressentir d'une manière fâcheuse. Dans le chant, comme dans beaucoup d'autres choses, il faut de l'unité, et cette unité n'existe pas du moment qu'on place celui qui étudie entre deux théories contradictoires. Dans les Conservatoires d'Italie, où l'on s'y connaissait, il n'y avait pas de classe de déclamation lyrique. Le maître de chant y était souverain, et quand il déclarait l'instruction vocale d'un élève complète, cet élève pouvait débuter dans l'opéra tout aussi bien que chanter à l'église. Il pouvait avoir des gestes gauches, être gêné dans sa démarche; mais la musique ne l'embarrassait pas. Il n'axait suivi, dans le cours de ses études, qu'une seule méthode, tandis que, suivant l'usage adopté aujourd'hui dans les conservatoires, le chanteur passe dans différentes mains, doit se conformer aux prescriptions de plusieurs maîtres, avant de recevoir son brevet de capacité, lequel n'est souvent que la garantie d'un mérite fort médiocre. J'admets l'utilité d'un maître qui apprendrait à l'élève à prononcer purement, à gesticuler et à marcher; mais je ne voudrais pas d'autre intervention que celle du professeur de chant dans la partie musicale de l'éducation de l'artiste destiné au théâtre. Quoi qu'il en soit, le public a fait un bon accueil à cet essai, dont il s'est amusé comme on s'amuse de tout ce qui ressemble à un spectacle. J'oubliais de vous dire que le professeur de déclamation nommé provisoirement est M. Planque, ancien élève du Conservatoire de Paris, et répétiteur de la classe de M. Levasseur, si l'on m'a bien informé.

Je ne vous ai point parlé du concours d'harmonie et de composition, dont les résultats ont été proclamés le jour de la dernière séance publique. Plusieurs prix ont été donnés pour des travaux remarquables, dit-on. En honneur, jamais les concours du Conservatoire de Bruxelles n'ont été plus beaux.

La première représentation du *Caïd* a eu lieu ces jours-ci sur notre seconde scène lyrique, la première étant fermée jusqu'au mois de septembre, pour cause de réparations, réparations du même genre que celles qui ont nécessité chez vous la clôture de l'Opéra. La spirituelle partition de M. Ambroise Thomas a été applaudie comme elle méritait de l'être, en dépit d'une exécution plus que médiocre. Mlle Caroline Prévost a joué et chanté avec beaucoup de finesse le rôle de Virginie; le ténor a été convenable dans le sien; mais le tambour-major et l'eunuque ont été traîtres au premier chef envers le compositeur.

NOUVELLES.

*** Meyerbeer a quitté Paris depuis quelques jours. L'illustre compositeur s'est rendu directement à Spa.

*** Les artistes du théâtre de la Nation ont donné deux représentations à Dieppe, composées de *Lucie* et de la *Vivandière*, du quatrième acte des *Huguenots* et du *Diable à quatre*. Le quatrième acte des *Huguenots* était exécuté par Brémont, Espinasse, Portheaut et Mlle Jullienne. Dans le *Diable à quatre*, Mlle Fuoco a été fort applaudie et saluée de bouquets.

*** Dans la journée de dimanche, quelques artistes voyageurs ayant voulu faire une promenade en mer, ont été surpris par une trombe d'eau et un coup de vent à trois lieues du rivage. Ils ne sont rentrés au port qu'après avoir couru les plus grands dangers.

*** Euzet, que nous venons de voir créer avec distinction un rôle d'anabaptiste dans le *Prophète*, et qui a fort bien rempli d'autres rôles, s'est engagé, comme *primo basso* au théâtre de Trieste; il y chantera avec la Barbieri-Nini, Fraschini et Collini, trois célébrités musicales.

*** Roger a débuté le 27 juillet au théâtre de Francfort, dans le rôle d'Edgar de *Lucie*, qu'il a chanté en allemand. « Cet éminent artiste, dit le *Journal de Francfort*, a obtenu un grand succès; on a admiré son jeu plein de verve et sa voix mélodieuse. Il a été parfaitement secondé par Mme Anschutz, qui été très-remarquable dans le personnage de Lucie. »

*** Dimanche dernier, un accident grave est arrivé à Petitpa, le danseur de l'Opéra. Se promenant en voiture à Maisons-Laffitte, il a fait une chute violente, et s'est démis le bras droit. Mlle de Rossy, qui était avec lui, a été aussi renversée, mais elle en sera quitte pour une émotion vive et des contussions.

*** Il est question, à l'Opéra-Comique, de la reprise d'*Haydée*, avec Mme Ugalde et Bauche.

*** L'Académie des Beaux-arts a prononcé hier son jugement sur le concours de composition musicale. Elle n'a pas décerné de premier grand prix, mais elle en a donné deux seconds: le premier à M. Ernest Cahen, élève de MM. Adam et Zimmerman; le second, à M. Emile Jonas, élève de M. Carafa. La cantate, choisie pour texte et intitulée *Antonio*, est, comme nous l'avons déjà dit, de M. Camille Doucet. La composition de M. Cahen avait pour interprètes Mlle Jullienne, MM. Bauche et Depassio; celle de M. Jonas, Mlle Grimm, MM. Boulo et Hermann-Léon.

*** Un concours a eu lieu jeudi dernier pour la place d'organiste de l'église des Invalides, en présence des membres de la section de musique de l'Institut. Il y avait douze concurrents: la victoire est restée à M. Hocmelle, le jeune compositeur, que la nature a privé de la vue, mais que, par compensation, elle l'a doué d'autres avantages. Il y a quelques années, M. Hocmelle avait remporté le premier prix d'orgue au Conservatoire. Il a été nommé organiste des Invalides à l'unanimité.

*** Mme Wartel ouvrira, le 15 octobre prochain, un cours de piano, dont le prix sera de 36 fr. par mois pour deux leçons par semaine d'une demi-heure chacune. Le talent de Mme Wartel est trop bien connu, pour que toute autre recommandation soit nécessaire. L'excellente artiste a de plus l'intention d'ajouter au cours de piano un cours de musique d'ensemble, afin d'imprimer à son enseignement un caractère classique et sérieux, et d'en faire une éducation musicale complète. Nous ne doutons pas qu'elle ne réalise le plan qu'elle s'est tracé avec tout le succès possible.

*** M. Alexandre Boucher se trompe également sur l'auteur et sur l'intention des quelques lignes que nous lui avons consacrées il y a quinze jours. Nous avons fait pour lui ce que nous faisons pour tout le monde. Ne pouvant insérer des lettres entières, nous en extrayons les choses qui intéressent le public. C'est ainsi que nous prendrons dans le post-scriptum de sa dernière lettre l'annonce des morceaux qu'il offre de jouer dans les concerts au profit des artistes: 1° l'un des chefs-d'œuvre de Viotti; 2° un opuscule composé par lui-même, et un thème de Mozart, ainsi que des improvisations; 3° une œuvre de Lafont, que M. Boucher compta au nombre de ses élèves français. Le célèbre virtuose ajoute, et nous nous plaisons à le répéter, qu'il serait heureux de terminer ainsi sa carrière musicale.

*** On sait que, par une pensée philanthropique, le ministre de l'agriculture et du commerce a attribué cette année aux douze bureaux de bienfaisance

de Paris les recettes provenant des entrées réservées du jeudi, des vestiaires et de la vente du livret de l'exposition des produits de l'industrie. Ces diverses recettes s'élèvent déjà à la somme de 33,426 fr. M. Thiboust, luthier, a voulu augmenter les ressources des indigents; il a offert à l'administration, pour être vendu au profit des pauvres, un violon de prix, exposé par lui en ce moment. On annonce que l'administration de l'assistance publique se propose d'en faire l'objet d'une loterie de bienfaisance.

*** Un brillant festival vient d'être donné à Troyes. M. Arnaud dirigeait l'orchestre. Deux cents orphéonistes, venus de Melun, de Fontainebleau, de Sens, d'Auxerre, de Provins, s'étaient réunis à ceux de Troyes par les soins généreux et intelligents de M. Delaporte. Des artistes éminents, Alard, Mlle Grimm, accompagnée de MM. Barbot et Lefort, le jeune flûtiste Emile Lescovetz, ont concouru à cette solennité.

*** A l'exposition de l'académie royale des beaux arts, à Londres, on voit, cette année, un fort beau tableau : *les Derniers moments de Mozart*, par M. J. N. O'Neil. Le sujet est tiré de la biographie du compositeur, par M. Holmes. Le jour de sa mort, à deux heures, il eut la visite de quelques membres de la troupe de Schikaneder, qui étaient ses amis intimes. Mozart fit apporter la partition du *Requiem*, que ses amis chantèrent, rangés autour de son lit; il s'était chargé de la partie du contralto. Aux premières mesures du *Lacrymosa*, le mourant ne put retenir ses larmes.

*** M. Manéra, premier prix de violon du Conservatoire, ex-premier violon de la Société des concerts, directeur et chef d'orchestre de la société de l'*Union musicale*, joignant à ces titres celui d'un de nos bons fabricants de pianos de France, vient de succomber à la fleur de l'âge, après une longue et douloureuse maladie. C'est une perte qui sera vivement sentie dans le monde artistique.

*** L'auteur de plusieurs opéras comiques, M. Villiers, ancien capitaine de dragons, vient de mourir à l'âge de 90 ans. Condamné à la déportation par suite du 18 fructidor, il trouva moyen de s'y soustraire, mais ce ne fut qu'après le 18 brumaire qu'il reconquit pleinement sa liberté. Dès lors il abandonna la politique pour la littérature. Il composa, seul ou en société, les petits poèmes du *Bouffe et le Tailleur*, du *Médecin turc*. Il avait aussi une spécialité, celle des quatrains : pendant longtemps il ne se passa guères d'événement remarquable, il ne mourut pas de personnage célèbre, sans que Villiers ne les célébrât en quatre vers de sa façon.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 31 juillet.— Les représentations du *Prophète* se sont succédé sans interruption depuis la première. L'empressement du public se soutient au même degré que son admiration pour l'ouvrage et pour les artistes; Mario surtout a grandi progressivement dans son rôle; il est arrivé à y produire les plus beaux effets. Chaque soir, on lui redemande avec enthousiasme le magnifique morceau final du second acte (à Paris le troisième) : *Roi du ciel et des anges*. On redemande également la romance à deux voix, le chœur *ô liberté!* et la bacchanale du dernier acte. Miss Hayes chante de mieux en mieux. Mme Viardot est toujours la même, toujours prodigieuse dans le rôle de Fidès : aussi ne se lasse-t-on pas de l'applaudir, de la rappeler. Le chiffre des rappels, tant pour elle quepour Mario, augmente de jour en jour et la vogue du *Prophète* est une fortune pour le théâtre.—Le doyen des acteurs dramatiques de l'Angleterre, M. Kenney, a donné le 25 de ce mois une soirée à son bénéfice, et par une fatalité déplorable, il est mort quelques instants après. La représentation se composait de plusieurs pièces et d'un concert exécuté par des artistes de premier ordre. Lablache y chantait; Vivier s'y faisait entendre ainsi que Louise Corbari, la charmante sœur d'Amalia, dont ce journal publiait dimanche dernier la biographie; Massol y disait de sa belle et puissante voix, le duo de la *Reine de Chypre*, avec Gardoni : c'était donc un programme tel qu'il le fallait pour satisfaire également le public et le bénéficiaire; malheureusement ce dernier n'a pas joui de son succès.—Jullien a donné son second concert-monstre dans le jardin de Surrey; il faudrait un journal-monstre pour en rapporter tous les détails.—Amalia Corbari a reçu des offres brillantes pour les théâtres d'opéra italien de Varsovie, Berlin, Vienne, après la saison d'hiver qu'elle va passer à Saint-Pétersbourg. Cependant on pense que dans l'intérêt du théâtre royal italien de Londres, dont elle est un des diamants, elle restera fidèle à l'Angleterre, qui, la première, a reconnu et apprécié son talent, et qu'elle reviendra auprès d'un public qui la traite en favorite. On a voulu aussi l'appeler cet hiver à Paris, mais son engagement avec Saint-Pétersbourg ne lui a pas permis d'accepter.—Jenny Treffz est partie pour La Haye; elle reviendra pour les festivals de Liverpool et de Birmingham. — Le jeune pianiste compositeur, Blumenthal, est allé revoir sa famille en Allemagne.

*** *Berlin.* — On vient de remettre à l'étude, au théâtre royal du Grand-Opéra, pour la réouverture de cette scène (le 1er septembre prochain), l'opéra de Méhul : *Joseph*.— S'il faut en croire la renommée, nous aurons une excellente troupe italienne pour la saison qui va ouvrir. Comme le personnel de la troupe doit être presque entièrement renouvelé, la première représentation ne pourra guère avoir lieu avant le 15 septembre. L'Académie de chant, qui, l'hiver dernier, avait même cessé de donner ses concerts d'abonnement, a repris quelque activité; le 18 de mai elle a exécuté : *la Fête d'Alexandre*, par Haendel. Quoiqu'il n'y eût qu'un piano pour tout orchestre, l'auditoire était nombreux. Au dernier concert de Gungl, on a exécuté *le Scampiglio teatrale*, ouverture de lord Westmoreland, qui assistait à la soirée, ainsi qu'une partie du corps diplomatique.

*** *Liége.* — Le célèbre violoniste et compositeur, Prume, est mort à l'âge de trente-trois ans. Il était né à Havelot en 1816. Dans les derniers temps, M. Prume vivait fort retiré à Liége, où il était professeur du Conservatoire.

*** *La Haye.* — Le théâtre royal a été fermé par suite des différends qui se se sont élevés entre le roi actuel et M. le baron de Grovestins, intendant du théâtre sous le défunt roi. M. de Grovestins prétend, qu'en sa qualité de gérant d'une entreprise privée de Guillaume II, il est tenu de rendre ses comptes à tous les héritiers de ce monarque, et non au souverain actuel en particulier.

*** *Weimar.* — L'opéra de Liszt est presque terminé, et sera mis très-prochainement en répétition au théâtre grand-ducal.

—Le 28 juillet, le théâtre Grand Ducal a donné *Tasso*, drame de Goëthe, avec une ouverture inédite de Liszt.

*** *Cassel* —*Le Val d'Andorre* sera mis à l'étude cet automne; la première représentation est fixée au jour de l'an.

*** *Schwerin.* — La première nouveauté qui doit être jouée à notre théâtre c'est *le Val d'Andorre* d'Halévy.

*** *Manheim.* — Notre théâtre est resté fermé pendant huit jours; pour la réouverture, on avait choisi *Stradella*. Après les terribles événements qui ont si gravement compromis la prospérité de la ville, on comprend que le public ne montre pas un goût très-vif pour les jouissances dramatiques. Toutefois, le 8 du mois, jour de la première représentation du *Val d'Andorre*, la salle était comble. Les principaux rôles ont été fort bien rendus par Mmes Gundy et Weczek, MM. Flintzer et Former.

*** *Exposition de peinture et de sculpture au palais des Tuileries.* — Les jours réservés restent fixés au *vendredi* de chaque semaine. Les salles seront ouvertes le vendredi à 8 heures du matin et ne fermeront qu'à 6 heures du soir. Les voitures auront accès dans la cour des Tuileries (ce jour-là seulement) par les guichets de Rivoli et du Pont-National. Les visiteurs entreront dans les salles de l'Exposition par le pavillon de l'Horloge. Les voitures stationneront sur le quai et sur la place des Pyramides. Pour visiter la partie de l'Exposition qui est dans l'orangerie du Louvre, on entrera par le quai. La recette des jours réservés s'élève, jusqu'à ce jour, à la somme de 7,863 fr.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

LE VAL D'ANDORRE,

Opéra-comique de F. HALÉVY.

ARRANGEMENTS :

Partition pour piano et chants, in-8°, 15 fr. net.

LES AIRS DE CHANT avec accompagnement de piano.
L'OUVERTURE. Pour piano, 6 fr. — A 4 mains, 7 50. — 2 violons, 5 fr. — 2 flûtes, 5 fr. — Grand orchestre, 24 fr. — Musique militaire, 24 fr.

Morceaux pour piano.

A. ADAM. Six petits airs très-faciles..... 6 »
CROISEZ. Fantaisie..... 6 »
— Duo facile à 4 mains..... 6 »
DUVERNOY. Op. 181. Fantaisie..... 6 »
GORIA. Op. 47. Fantaisie dramatique..... 9 »
HELLER. Op. 64. Caprice brillant..... 7 50
HONTEN. Fantasia rondo..... 7 50
KALKBRENNER. Op. 168 Fantaisie brillante..... 7 50
LECARPENTIER. Deux Bagatelles, chaque..... 5 »
OSBORNE. Fantaisie..... 7 50
REGLER. Op. 137. Fantaisie sur la prière..... 5 »

Partition pour piano seul, in-8°, 8 fr. net.

ROSELLEN. Op. 111. Fantaisie brillante..... 9 »
VOSS. Fantaisie..... 7 50
WOLFF. Souvenir du Val d'Andorre, duo à 4 m..... 9 »
Polkas par FESSY et PASDELOUP, chaque..... 3 »
Deux quadrilles par MUSARD, chaque..... 4 50
Un quadrille par LECARPENTIER..... 5 50
Redowa par FESSY..... 3 »
Valse par MARCAILHOU..... 3 »

Pour piano et violon.

BÉNIOT et WOLFF. Op. 155. Grand duo..... 9 »
LOUIS (N.). Op. 178. Sérénade..... 9 »
PANOFKA. Mosaïque, en 2 suites, chaque..... 9 »

Pour violon et violoncelle.

PANOFKA. Grande fantaisie pour violon avec accompagnement pour piano..... 7 50

Grande partition et les parties d'orchestre, chaque 400 fr.

LEE. Op. 50. Réminiscences du Val, pour violoncelle, avec accompag. de piano..... 6 »
SELIGMANN. Op. 49. Fantaisie pastorale pour violoncelle et piano..... 9 »

Pour flûte et cornet.

WALCKIERS. Deux fantaisies faciles pour flûte.... 6 »
GUICHARD. Fantaisie pour cornet à pistons et piano..... 7 50

Pour musique militaire.

ADAM. Pas redoublé..... 5 »
FESSY. Fantaisie pour fanfare de cavalerie..... 7 50
— Deux quadrilles, chaque..... 7 50
MOHR. Deux pas redoublés, chaque..... 6 »
— Polonaise..... 6 »

BRANDUS et Cie, 87, rue Richelieu, et TROUPENAS et Cie, 40, rue Vivienne.

ÉDITEURS.

EN VENTE :

LE PROPHÈTE OPÉRA DE G. MEYERBEER.

ARRANGEMENTS :

LA PARTITION pour piano et chant,
Edition illustrée. — Prix 40 fr. net.

LES AIRS DÉTACHÉS DE CHANT
Arrangés avec accompagnement de Piano par **Garaudé.**

QUATRE AIRS DE BALLET

N° 1. Valse.. . . . 1 fr. 50 net.	N° 3. Quadrille des Patineurs. 2 fr. net.
N° 2. Rédowa. . . . 2 fr. 50 net.	N° 4. Galop. . . . . 2 fr. net.

LA MARCHE DU SACRE,
Pour Piano, 1 fr. 50 c. net.

H. ROSELLEN,
Grande fantaisie brillante sur le PROPHÈTE.
Op. 114. — Prix : 4 fr. net.

N. LOUIS.
SOUVENIR du PROPHÈTE, grande fantaisie dramatique pour piano et violon.
Op. 184. — Prix : 4 fr. net.

ED. WOLFF.
Duo brillant pour piano à quatre mains.
Op. 158. — Prix 40 fr. net.

ETTLING.
Suite de valses pour piano, 2 fr. net. — A quatre mains, 2 fr. net.
— Pour grand orchestre, 3 fr. 50 net. —
Pour petit orchestre, 2 fr. 50 net.

QUADRILLE par Strauss, sur le PROPHÈTE.
Pour piano, 2 fr. net. — A quatre mains, 2 fr. net.
Pour grand orchestre, 3 f. 50 net. — Pour petit orchestre, 2 f. 50 net.

POLKA par PASDELOUP,
Pour piano : 2 fr. net.

TROIS PAS REDOUBLÉS ET UNE MARCHE
Pour musique militaire, par **J. MOHR.**
Prix de chaque : 2 fr. 50 net.

PUBLICATIONS NOUVELLES POUR LE PIANO

De BRANDUS et Cie, 87, rue Richelieu.

Trois Mazurkas.
Op. 5. — Prix : 6 fr.

Deux Valses
Deux suites. — Op. 6. — chaque 5 fr.

Une nuit à Venise.
Fantaisie. — Op. 7. — Prix : 3 fr. net.

Les deux Anges.
Morceau caractéristique. — Op. 8. — Prix : 2 f. net.

Trois Mazurkas.
Deuxième cahier. — Op. 9. — Prix : 3 fr. net.

La brise du soir.
Nocturne. — Op. 10, n° 1. — Prix : 2 fr. net.

Nocturne.
Op. 10, n° 2. — Prix : 2 fr. net.

Les Oiseaux.
Caprice. — Op. 11. — Prix : 3 fr. net.

Chant national des Croates.
Prix : 2 fr. net. — A quatre mains, 3 fr. net.

PAR JACQUES BLUMENTHAL.

PRESTO CAPRICCIOSO.
(Humoreske.) — Op. 64. — Prix : 9 fr.

SONATE.
Op. 65. — Prix : 5 fr. net.

LA MARGUERITE DU VAL D'ANDORRE.
(Caprice.) — Op. 66. — Prix : 7 fr. 50.

La Vallée d'Amour.
(Mélodie de MENDELSSOHN.) — Op. 67. — Prix : 3 fr. net.

PAR STEPHEN HELLER.

GRAND TRIO.
Pour piano, violon et violoncelle.
Op. 1. — Prix : 20 fr.

Paysage
ET MARCHE CROATE.
Op. 2. — Prix : 6 fr.

NOCTURNE ET BARCAROLLE.
Op. 3.
Prix : 6 fr.

DEUX POLKAS DE CONCERT, PAR GEORGES MATHIAS.
Op. 4. — PRIX : 7 FR. 50.

Air et Marche Arabe.
(Variés.) — Op. 32. — Prix : 7 fr. 50.

FARANDOLE.
Op. 33. — Prix : 7 fr. 50.

PAR E. PRUDENT.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 32. 12 Août 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg.	Bellizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Theune et Cie.
Stockholm.	Hirsch.
Berlin.	Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
—	Schlesinger, 34, Linden.
Vienne.	Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an.	24 fr.
Départements.	30
Etranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent avec le présent numéro les FILLES DU VILLAGE, charmante pastorale faisant partie de l'album de notre grand chanteur, Duprez. D'après cet échantillon, ils pourront juger de la valeur du recueil, publié sous le titre de FLEURS DE MAI, et dont nous avons rendu compte dans un de nos numéros du mois dernier.

SOMMAIRE. — Des divers systèmes concernant la voix humaine (3e article), par **Fétis** père. — Pauline Viardot, par **Paul Smith**. — Exposition des produits de l'industrie, par **H. Blanchard**. — Nouvelles et annonces.

DES DIVERS SYSTÈMES CONCERNANT LA VOIX HUMAINE ;

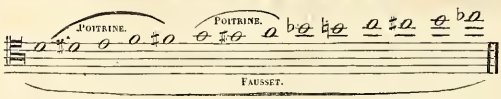
et par occasion, des causes présumables de la dégénération de cet organe, à l'époque actuelle (1).

(TROISIÈME ARTICLE.)

Après une longue interruption dans la publication de ce travail, occasionnée par les examens et les concours du Conservatoire de Bruxelles, je reprends le cours de mes recherches sur la nature et le mécanisme de la voix humaine. On se rappelle que l'objet de cet article doit être la comparaison des trois systèmes principaux concernant la différence des registres de la voix de poitrine et de la voix de fausset, à savoir : 1° celui de Bennati et de M. Malgaigne, qui place la formation du second registre dans la partie supérieure du tuyau vocal, au-dessus des limites de l'ascension du larynx ; 2° celui de MM. Lehfeld et Müller, d'après lequel la voix de fausset se formerait dans le larynx comme la voix de poitrine, avec cette seule différence que celle-ci serait le produit de vibrations complètes et énergiques des cordes vocales, tandis que dans l'autre, une partie seulement de ces cordes, située vers leurs bords, entrerait en vibration ; 3° et enfin celui de MM. Diday et Pétrequin, qui place les sons de la voix de poitrine dans la vibration des parois de la glotte à son ouverture, auquel cas l'effet produit est celui d'une anche, et le caractère de la sonorité est puissant et incisif, tandis que l'air lui-même vibre en se brisant contre les lèvres de la glotte et prend le caractère sonore d'une flûte, dans la voix de fausset. J'examinerai d'abord les deux derniers systèmes, qui me semblent n'être que de simples hypothèses, et je terminerai mes observations par le premier, que je considère comme la véritable explication du second registre de la voix humaine.

MM. Lehfeld et Müller ont fait des observations sur des larynx artificiels, dans lesquelles ils ont vu les cordes vocales en caoutchouc vibrer partiellement et produire des sons faibles ; de là leur théorie de la différence des registres. Mais, d'autre part, ils admettent comme démontré par les expériences de Liscovius, que dans les sons aigus, où le larynx s'élève, les cordes vocales sont distendues, et conséquemment ne vibrent plus. On pourrait donc dire, que dans les sons parallèles de poitrine et de fausset, la différence ne provient que de la force variable d'insufflation, que le chanteur modifie à son gré ; il peut à volonté faire entendre des sons puissants produits par la vibration totale des cordes sonores, ou des sons faibles, résultats d'une faible insufflation et de vibrations partielles des mêmes cordes vocales ; mais lorsque le larynx est parvenu au terme de son ascension, et que les cordes devenues lâches cessent nécessairement d'être sonores, quelle est donc la faculté que possède encore la voix de faire entendre des sons de plus en plus aigus, qui ne sont plus facultatifs en un registre ou dans un autre, et qui ne peuvent être produits que par le fausset? Rendons notre question plus claire par un exemple :

EXEMPLE PRIS DANS LA VOIX DE TÉNOR.



On voit dans cet exemple que certaines voix de ténor s'élèvent en sons de poitrine jusqu'au *fa* dièse : c'est le plus grand nombre ; d'autres atteignent le *la* en sons de la même espèce : elles sont beaucoup plus rares ; et enfin, il y a quelques cas exceptionnels où des voix de ténor ont eu la faculté d'atteindre l'*ut* aigu en sons de poitrine. Or, les voix de cette espèce, dont le larynx jouit de la faculté de s'élever assez pour fournir ces notes aiguës en sons de poitrine, n'ont pas de fausset. Telle était la voix de Donzelli jusqu'à l'âge de quarante ans ; j'ignore si quelque changement s'est opéré dans son organe depuis qu'il est retourné en Italie. Remarquons, au surplus, que les voix de cette espèce ne se fatiguent pas, et qu'elles se conservent longtemps pures, quand on n'abuse pas de l'usage des notes suraiguës ; car une multitude d'observations m'ont fait voir que ce n'est pas le larynx qui est le siége des maladies de la voix, mais l'isthme du gosier et les bronches, sauf le cas très-grave et rare de la phthisie laryngée.

Il n'en est pas de même des ténors, qui n'ont la faculté de s'élever en sons de poitrine que jusqu'au *fa* ou *fa* dièse. Celles-là peuvent fournir des sons parallèles en sons de fausset, depuis *ut* dièse ou *ré* jusqu'à la dernière note de poitrine ; mais quand l'ascension du larynx s'arrête, et conséquemment lorsque la phonation laryngienne cesse, la voix de fausset peut encore fournir sept, huit, neuf ou dix notes. Or, si nous admettons que, dans les sons parallèles, la différence des sons des notes de poitrine et des mêmes notes en sons de fausset ne consiste qu'en ce que les cordes vocales vibrent en totalité pour les premiers et partiellement pour les autres, il est certain que lorsque le larynx ne s'élèvera plus, ces mêmes cordes vocales auront

(1) Voir les numéros 24 et 26 de ce journal.

perdu la faculté de vibrer, et dès lors il restera à expliquer comment se forment tous les sons qui dépassent cette limite.

Remarquez, d'ailleurs, que lorsque la voix laryngienne est bornée, la voix de fausset, par compensation, est très-étendue. Mais ce n'est pas le seul avantage dont celle-ci jouit en pareil cas; car ces sons acquièrent par le travail une puissance presque égale aux sons de la voix de poitrine, et ont une rondeur, un moelleux qui n'est pas dans ceux-ci. C'est donc une erreur de croire qu'on explique la nature des sons de fausset par la vibration partielle des cordes vocales, en ne les considérant que comme plus faibles; car, ainsi que je viens de le dire, plusieurs chanteurs habiles savent leur donner une force presque égale à celle des sons de poitrine; mais, quelle que soit leur puissance, leur sonorité est différente. Jamais on ne parviendra à expliquer par des vibrations plus faibles du même appareil qui fournit les sons de poitrine, ces sons d'une espèce si différente. Des appareils distincts semblent nécessaires pour des choses si peu semblables.

Nous voici donc portés vers le système de MM. Diday et Pétrequin; mais est-il vrai que le tube laryngien puisse être alternativement un hautbois et une flûte, et que son embouchure soit tantôt une anche dont les valvules sont agitées par l'air, et tantôt un simple biseau contre lequel cet air vient se briser pour former le son? En supposant que cela pût s'admettre, lorsque le larynx a perdu la faculté de s'élever, on ne pourrait le comprendre dans la production des sons parallèles, qui peuvent être alternativement produits par la voix de poitrine et par la voix de fausset. Ici la difficulté est inverse de ce qu'elle est dans le système de MM. Lehfeld et Müller; car l'explication de ceux-ci serait admissible jusqu'à certain point pour les sons parallèles, et ne peut l'être pour les sons surlaryngiens, tandis que le contraire a précisément lieu dans le système de MM. Diday et Pétrequin.

Mais il est une objection sans réplique à faire à ces deux systèmes, objection dont les professeurs de chant comprendront toute la force, et que n'ont pu prévoir des physiciens et des physiologistes étrangers à cet art. Tout chanteur élevé à une bonne école sait que le passage de la voix de poitrine à la voix de tête, et réciproquement, soit sur des notes parallèles, soit sur des notes voisines, est non seulement une des plus grandes difficultés de l'art, mais une cause de fatigue, ou même de destruction de l'organe, si l'étude de cette mutation de voix n'est dirigée par un maître habile, et si on n'y apporte les soins les plus minutieux. Or, ce n'est point au larynx que la fatigue de l'exercice se fait sentir, mais bien dans la partie supérieure du tuyau vocal, en un mot, à l'isthme du gosier. C'est dans les cordes susceptibles d'être produites par les deux émissions de voix différentes que se manifestent ces accidents appelés vulgairement *couacs* ou solutions de continuité. Est-ce donc au larynx que se produit l'accident? Nullement : encore une fois, c'est dans la partie du tuyau vocal qui lui est superposée; et cela est si vrai, qu'on diminue ou fait disparaître complétement les accidents de cette nature par l'usage fréquent d'un gargarisme astringent qui n'entre certainement pas dans le larynx. Cet argument me paraît démontrer d'une manière invincible que les théories par lesquelles on a prétendu expliquer les deux genres de voix sont inadmissibles.

Reste donc le système de Bennati et de M. Malgaigne : celui-là aussi présente de grandes difficultés, mais d'un autre genre, car il s'agit de donner un démenti à ce principe, considéré comme fondamental par les physiologistes et les physiciens, à savoir, que le son ne peut être produit que dans le larynx. On se souvient que M. Müller n'admet pas même que le pharynx, la langue et la voûte du palais soient nécessaires pour la production des sons du fausset. L'antagonisme des deux systèmes ne saurait être plus complet, M. Malgaigne et Bennati établissant, au contraire, que les sons du second registre sont dus au travail *presque exclusif* des parties supérieures du tuyau vocal superposées au larynx. Ce *presque* est bien vague! Ou le larynx produit le son, qui serait dans ce cas modifié seulement dans son caractère par le pharynx, la langue et le voile du palais, ou il ne le produit pas, et les parties supérieures de l'organe vocal ont la faculté de faire entendre un genre particulier de phonation. Dans l'un ou l'autre cas, les sons du fausset ne peuvent être le produit de deux organes : il faut choisir. Examinons et donnons notre avis, quelque danger qu'il y ait à le faire après les travaux de tant de savants hommes.

La variété des intonations de la voix de poitrine est le produit de l'élévation relative du larynx. Parvenu à la limite de son ascension possible, le larynx conserve-t-il la propriété de produire des intonations plus élevées, mais d'un autre caractère de sonorité? Nous l'ignorons en fait; mais peut-être l'analyse de certaines circonstances dont je vais parler nous conduira-t-elle à une réponse négative. C'est donc un fait incontestable, qu'une large ouverture du gosier est une condition essentielle de la puissance sonore de la voix de poitrine. Toutes les voix fortement timbrées que j'ai entendues appartenaient à des individus dont la partie supérieure du tuyau vocal présentait un large orifice. Dans les sons graves, l'ouverture est la plus large; le voile du palais, porté en arrière, prend une forme arquée; la luette, retirée vers sa base, et aussi peu saillante que possible, prend une consistance ferme, et le son se produit sans modification tel qu'il est formé par le larynx.

A mesure que le larynx s'élève avec l'intonation, le voile du palais revient progressivement en avant, et l'ouverture de l'orifice diminue, en conservant toutefois sa forme cylindrique. Mais tout change aussitôt que l'os hyoïde est fixé, et que les muscles qui le portent cessent d'agir pour l'élévation du larynx; car alors commence une modification des diverses parties de l'arrière-bouche, dont la forme varie pour chaque note d'un degré plus élevé. La voix de poitrine cesse de se faire entendre, et des sons d'une espèce toute différente sont formés! Dans la production de ces sons, la langue se soulève vers sa base et prend la forme d'une sorte de rigole, la luette se replie sur elle-même et finit par disparaître dans les sons les plus aigus; l'isthme du gosier se rétrécit progressivement et prend une forme triangulaire semblable à l'ouverture de la glotte; enfin la voûte du palais s'abaisse par degrés en raison de l'élévation des intonations, et tout cet ensemble tend à rétrécir l'orifice pour donner à la vibration de l'air une intonation de plus en plus aiguë.

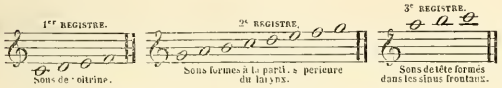
Or, voici ce qui est véritablement remarquable dans le passage de la voix de poitrine à la voix de fausset sur des notes parallèles ou voisines. Pendant que le larynx jouit encore de la faculté de s'élever, le voile du palais étant placé dans une position moyenne, l'arcade du gosier sensiblement ouverte, la luette médiocrement allongée, et la langue abaissée, je suppose qu'un ténor fasse entendre *ré* [illegible] en son de poitrine, puis qu'il veuille passer immédiatement à la même note en voix de fausset; il ne pourra exécuter ce changement de sonorité que par un mouvement combiné et considérable, qui rétrécira l'isthme du gosier, portera en avant le voile du palais et abaissera la voûte palatine, gonflera les tonsilles et soulèvera la langue vers sa base. Quelle serait la nécessité de tous ces mouvements si le son était encore formé par le larynx, et si, comme le dit M. Müller, les parties de la bouche dont je viens de parler étaient étrangères à la formation de la voix de fausset? Pour moi, je ne puis voir dans ces mouvements combinés que les nécessités d'un système différent de phonation; je pense que le son de ce genre de voix se forme à l'isthme du gosier, et que les mouvements musculaires de la langue, du larynx et du palais ont pour objet de déterminer la qualité de ce son. De la nécessité d'une transformation si complète de toutes les parties de la bouche et de la gorge, dans un temps très-rapide, résulte l'espèce de précipice qui se trouve entre les deux registres. Elle explique la difficulté qu'éprouvent les élèves de chant à exécuter ce passage, et les soins qui doivent présider à ce genre d'étude; enfin, elle fait découvrir la cause de la fatigue qui se manifeste souvent par suite de ces études, et indique clairement où en est le siége.

Il y a peut-être bien de la témérité à venir ainsi renverser le principe

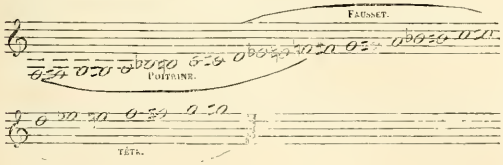
fondamental de toutes les théories de la voix, en admettant pour le fausset un autre instrument phonateur que le larynx. Ce n'est pas d'aujourd'hui que j'ai adopté l'explication que je viens de donner, car les mêmes idées me saisirent il y a dix-neuf ans lorsque je rendis compte du mémoire présenté par Bennati à l'Académie des sciences de l'Institut. C'est aux observations de ce médecin et à celle de M. Malgaigne que je suis redevable de l'opinion que je me suis formée alors, et qui s'est fortifiée par toutes les remarques que j'ai faites dans l'école de chant du Conservatoire de Bruxelles. Bennati a fait le premier pas dans cette route nouvelle ; mais il ne s'est pas assez occupé de la différence de la voix de poitrine et de la voix de fausset, ou, pour mieux dire, il ne paraît pas avoir eu le courage d'admettre son principe dans toute sa rigueur.

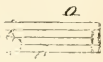
Avant de terminer sur ce sujet, il est nécessaire que je dise quelque chose de l'existence qu'on a supposée d'un troisième registre dans les voix de femmes. Les plus célèbres maîtres de chant de la France admettent la réalité de ce troisième registre, bien qu'ils n'en reconnaissent que deux dans les voix d'hommes; mais les anciens maîtres italiens assimilaient à cet égard la voix de soprano à celle du ténor. Mancini, élève de Bernacchi, fondateur de la meilleure école de chant de l'Italie, s'exprime ainsi à ce sujet : « Les voix se divisent » ordinairement en deux registres qui s'appellent l'un, *de poitrine*, » l'autre, *de tête* ou *fausset*. J'ai dit *ordinairement*, parce qu'il y a de » rares exemples que quelques-uns ont reçu de la nature le don sin- » gulier de pouvoir tout exécuter avec la seule voix de poitrine. Je ne » dirai rien de cette faculté, et parlerai seulement de la voix divisée » généralement en deux registres. Tout élève, soit *soprano*, con- » tralto, ténor ou basse, peut par lui-même connaître avec facilité la » différence de ces deux registres séparés (1). » Ce n'est pas sans étonnement qu'on voit Mengozzi, élevé dans les mêmes écoles d'Italie, reconnaître dans les voix de femmes trois registres différents (2).

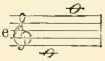
Ces trois registres sont ainsi classés par lui :



M. de Garaudé a suivi cette classification (3) ainsi que M. Manstein (4). M. Garcia admet aussi trois registres dans la voix de femme; mais sa classification est différente ; la voici :



Je laisse à traiter ailleurs de ces classifications sous le rapport des limites, et je me borne à faire remarquer que pour qu'il y eût un troisième registre, il faudrait qu'il y eût un organe particulier pour le produire : or, c'est ce qui n'est pas, car le troisième organe de la voix est aux lèvres pour le sifflement modulé; il se forme des lèvres, qui prennent la disposition d'un orifice en biseau; des dents, qui donnent de la fermeté à cet organe, et du bout de la langue, qui dirige l'air dans la direction convenable. Et remarquez que depuis la voix de poitrine, où le larynx est aussi abaissé que possible dans les sons graves, jusqu'au sifflement, le tuyau phonateur se déplace à mesure que les sons s'élèvent. Ainsi dans la voix de poitrine, la phonation est au larynx; dans le fausset, elle est à l'isthme du gosier; et dans le sifflement, elle est aux lèvres. Quant au prétendu registre de tête, il n'a pas d'autre organe que celui du fausset : il n'est qu'une seule et même chose avec celui-ci. Il est vrai qu'on remarque vers *ut* ou *ré* du médium de la voix de soprano que les sons ont plus de rondeur qu'aux notes plus graves ; mais cela provient uniquement de ce que les sons, à mesure que les intonations s'élèvent, vont frapper plus directement la voûte palatine et y acquièrent plus de puissance. Ce qui distingue essentiellement la voix de *soprano* chez les femmes, du *ténor* chez les hommes, c'est le petit nombre de notes laryngiennes dont elles sont formées, et quelquefois l'absence complète de ces notes ; car il est de ces voix dont le fausset commence à *ré* , et qui, conséquemment, n'ont pas de sons de poitrine, la musique écrite pour ce genre de voix étant, en général, renfermée dans ces limites 

Il y a donc des voix de femmes dont toute l'étendue est dans le second registre. Celles-ci présentent quelquefois le phénomène d'une extension prodigieuse dans les notes aiguës, en sons clairs et limpides, qui ont de l'analogie avec le sifflement : MMmes Danzi et Lebrun, qui brillèrent longtemps sur la scène allemande, atteignaient au *contre-sol* , et j'ai entendu, en 1807, Mme Catalani donner le contre-*fa* avec beaucoup de facilité. Chez les jeunes garçons qui chantent en voix de soprano, l'organisation vocale est absolument différente de celle des femmes, car il n'est pas rare d'en trouver qui chantent dans toute cette étendue  en sons de poitrine, ce qui donne à la plupart de ces voix un caractère incisif et mordant : placées dans un chœur, elles y donnent de l'éclat.

FÉTIS père.

(La suite à un des numéros prochains.)

PAULINE VIARDOT.

Manuel Garcia fut le grand ténor de son époque. Il arriva fort jeune à Paris, sous l'Empire, ne sachant pas un mot de français, mais avec une vocation décidée et des manières tant soit peu rudes. Berton le fit entrer au théâtre Italien, qu'il dirigeait alors. Dans une petite altercation avec n'importe quel artiste ou employé du théâtre, Manuel Garcia lui démit le bras : c'était peut-être parce qu'il ne comprenait pas très-bien la langue. On dit aussi qu'il maniait parfaitement l'épée, qu'il aimait le jeu et quelques autres choses encore. Sa nature le prédestinait donc à ce rôle de *Don Juan*, que nous lui avons vu remplir comme nul ne le remplira jamais.

Tandis que Garcia promenait son talent et sa renommée immense de contrée en contrée, Rubini se formait à petit bruit dans les théâtres secondaires d'Italie, Duprez s'essayait plus humblement encore à l'école Choron, à l'Odéon, à l'Opéra-Comique. Ni Rubini, ni Duprez, n'ont de leur vie, que nous sachions, démis le bras à personne, et pourtant ils ont été aussi de grands ténors, mais ils n'ont pas joué le rôle de *Don Juan*; ils ont excellé dans celui de *Don Ottavio*, c'est ce qui fait une différence.

Don Juan, nous voulons dire Garcia, eut trois enfants : Marie Malibran, dont la carrière fut si éclatante et si courte ; un fils qui, après avoir débuté au théâtre, se voua au professorat, qu'il honore, en continuant l'école de son père, dont il a résumé les leçons dans son grand ouvrage, l'*Art du chant*; enfin, une fille, à laquelle cet article est consacré.

Michelle Pauline Garcia naquit à Paris le 18 juillet 1821, dans le moment où son père jouissait de toute sa force et de toute sa gloire. Comme sa sœur aînée, comme son frère, elle avait pour mère une

(1) *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, p. 62, 3e édit.
(2) *Méthode de Chant du Conservatoire*, p. 5.
(3) *Nouvelle Méthode de Chant*, p. 18.
(4) *Système de la grande école de Chant, par Bernacchi de Bologne.*

artiste, qui s'appelait Joaquina Sitchis, avant de devenir Mme Garcia, et qui, sous le nom de Brionès, avec tenu avec succes les grands rôles de la scène espagnole, qu'elle quitta pour passer au théâtre Italien avec son mari. Le parrain de Pauline fut le célèbre compositeur, Ferdinando Paër, et sa marraine la princesse russe, Pauline Galitzin.

Marie Malibran et son frère Manuel Garcia furent positivement les élèves du grand ténor. On assure même que sa méthode avait conservé quelques vestiges de la primitive rudesse de ses manières, quoiqu'il sût alors beaucoup mieux le français. Quant à Pauline, elle n'était pas encore d'âge à partager l'enseignement de famille; elle se bornait à suivre ses parents à travers le monde, en Angleterre, aux États-Unis, au Mexique, où, dans une attaque de brigands, son père se vit enlever toute la fortune qu'il rapportait en lingots d'or et d'argent. La Californie n'était pas encore inventée, mais son système social existait déjà, du moins au Mexique.

Pauline Garcia revint en France, où son père dut recommencer à chanter, à professer dans le cours de l'année 1828. Nous revîmes *Don Juan* alors, mais il était bien fatigué : son art prodigieux suppléait aux défauts de sa voix. Pauline ne se souvenait pas d'avoir appris la musique, parce qu'elle l'avait toujours sue; ce qui est tout simple dans une maison comme celle où elle était née. De la méthode paternelle, elle n'avait recueilli, avec l'air qu'elle respirait, que ce qu'il y avait de plus charmant et de plus doux. Quand on jugea qu'elle devait étudier le piano, on lui donna un bon maître, Meysenberg, puis un maître excellent, Franz Liszt, dont elle devint l'une des élèves distinguées. A quatorze ou quinze ans, elle joua quelquefois en public dans des concerts donnés par sa sœur, Marie Malibran, et Charles de Bériot, son second beau-frère.

La jeune pianiste avait seize ans accomplis lorsqu'elle se dit : *Ed io anche son cantatrice*. Garcia était mort en 1832, cinq années avant que Pauline s'avisât de sa voix. Sa sœur, entraînée de succès en succès, de royaume en royaume, ne pouvait la former ni par ses leçons, ni par ses exemples : l'écho ne porte pas si loin ! Pauline, vivant à Bruxelles avec sa mère, ne prit de leçons que d'elle-même, pour le goût et le style ; sa mère seule lui donna quelques conseils de prudence pour l'usage de sa voix.

Cependant la cantatrice s'était révélée, développée. Dès le mois de mai 1839, n'ayant pas encore dix-huit ans, elle fit ses débuts à Londres dans le rôle de Desdémona d'*Otello*, et dans celui de *Cenerentola*. Au mois d'octobre suivant, elle parut au Théâtre-Italien de Paris dans les deux mêmes rôles, et en outre, dans ceux de Rosine du *Barbière* et de *Tancredi*. Nous pouvons attester l'impression que produisit la nouvelle venue sur un public qui avait encore l'âme et l'oreille remplies des accents de sa divine sœur, qui, en vingt ans, avait entendu les plus admirables cantatrices de l'Italie et de l'Allemagne. Pauline n'était pas encore leur égale, mais il y avait en elle un charme de jeunesse inexprimable; il y avait une voix rare, agile et profonde autant qu'élevée, un sentiment exquis de la musique, et puis le sang des Garcia coulait dans ses veines !

Une grande épreuve attendait Pauline, le mariage! Au mois d'avril 1840, elle épousa M. Louis Viardot, homme de lettres éminent, directeur du Théâtre-Italien, et qui, dès lors, abandonna cette entreprise.

Hélas ! que j'en ai vu mourir de jeunes filles !

Oui sans doute, elle est bien longue la liste des jeunes filles, des jeunes artistes pour qui le mariage a été le tombeau, du moins comme artistes ! Et pour l'homme qui s'est fait un nom avec sa pensée, avec sa plume, croyez-vous que le péril ne soit pas aussi très-grand ? La société ne veut pas de ces hymens où chaque conjoint apporte sa dot de célébrité, de talent. Soit que ce double éclat l'offusque, soit qu'elle trouve que deux lots qui suffiraient à la fortune de deux ménages sont trop gros pour un seul, elle n'a ni repos ni trêve qu'elle n'ait détruit l'une des parts de la communauté par l'autre, et souvent, pour mieux faire encore, qu'elle ne les ait anéanties toutes les deux.

Pourquoi ne pas l'avouer ? A ce danger prévu ou non prévu, Louis Viardot et Pauline Garcia n'échappèrent pas sans efforts, sans souffrance. Contre cet écueil qu'ils avaient bravé ou dédaigné par amour, l'écrivain et l'artiste faillirent voir échouer leur fortune. On ne leur pardonnait pas de s'être unis. L'écrivain, les amis de l'écrivain ne pouvaient écrire sans nuire à l'artiste; telle page de *Consuelo*, par exemple, ranimait les colères et réveillait les haines; l'artiste ne pouvait chanter sans nuire à l'écrivain. Quel parti prendre ? Celui que le nouveau couple adopta : se laisser oublier quelque temps. Louis Viardot et Pauline partirent pour l'Italie, qu'ils visitèrent en amateurs. Pauline ne chanta nulle part, mais elle écouta partout, et pour une artiste comme elle, écouter, c'était profiter et grandir.

On s'en aperçut dès qu'elle rompit le silence, quoiqu'il y eût encore chez nous beaucoup de préjugés ; chez nous, où elle avait commis la faute irrémissible, et malgré tout si complétement remise aujourd'hui ! Ce ne fut néanmoins qu'après avoir triomphalement pris possession de tous les théâtres italiens d'Europe, que Pauline Viardot obtint sa grâce pleine et entière à Paris. Pauline Viardot chanta successivement en Espagne, à Madrid et à Grenade, en Allemagne, à Vienne et à Berlin, en Russie, à Saint-Pétersbourg et à Moscou. De plus, elle chanta en allemand, au grand opéra de Berlin, à Hambourg, à Dresde, à Francfort. Enfin, après une courte saison passée à Londres, au théâtre de Covent-Garden, où elle fit tant d'effet dans les *Huguenots*, elle vint ici créer le rôle de la mère du *Prophète*, qu'elle continue de jouer à Londres avec un éclat dont nous pouvons juger par ce que nous avons vu. Le rôle de Fidès est pour Mme Viardot le couronnement de l'œuvre, l'expression la plus haute de sa double faculté de cantatrice, d'actrice, et ce rôle est à elle, tout à elle : son éternel honneur, c'est de l'avoir conquis.

Voici la liste des autres rôles principaux dont se compose son riche répertoire : *Iphigénie en Tauride*, de Gluck ; Zerlina et Donna Anna, de *Don Giovani*, de Mozart ; Desdemona, d'*Otello* ; Rosina, du *Barbier*; *Cenerentola*; Ninetta, de la *Gazza ladra*; *Tancredi*; Arsace, de *Sémiramide*, de Rossini ; *Norma* ; Amina, de la *Sonnambula*; Roméo, des *Capuleti*, de Bellini ; *Lucia* ; Adina, de l'*Elisir d'amore*; Norina, de *Don Pasquale* ; la *Favorita*, de Donizetti ; la *Juive*, d'Halévy ; enfin, Alice et Isabelle, de *Robert le Diable* ; Valentine, des *Huguenots* ; Fidès, du *Prophète*, de Meyerbeer.

La voix de Mme Viardot réunit, comme celle de sa sœur, les deux voix de contralto et de soprano, s'élevant du *fa* grave au *ré* aigu.

Son intelligence vive et forte ne s'est pas limitée aux études musicales ; Mme Viardot parle cinq langues avec la même facilité : l'espagnol, langue de ses parents : le français, langue de son pays ; l'italien, idiome de son art ; l'anglais et l'allemand, idiomes de ses voyages. Un de nos amis nous racontait que, l'année dernière, il avait trouvé chez elle, sur une table à ouvrage, une *Iliade* en grec, et que, lui ayant demandé en riant si elle lisait ce livre : — « Oui, répondit-elle sans » importance aucune ; je commence à le lire assez bien. »

Mme Viardot s'est appris seule, et sans maître, à dessiner, à peindre l'aquarelle, autant qu'il faut pour esquisser des portraits et des caricatures, pour composer sur le papier les costumes de tous ses rôles. Elle a laissé échapper une foule d'improvisations musicales, des morceaux de chant en grand nombre, dont quelques-uns ont été publiés, entre autres, un album renfermant une dizaine d'airs et le chant improvisé de la *Jeune République*, qui a obtenu une médaille au concours; beaucoup d'autres sont encore inédits.

Tant de travaux accomplis, tant de succès amassés en un temps si bref ! Car il est bon de le rappeler au lecteur, qui l'a peut-être oublié, comme nous-mêmes :

Mme Viardot n'a que vingt-huit ans !

Paul SMITH.

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

TROISIÈME ARTICLE.

MM. Erard, Sax, Bartch, Baneux, Pape, Boisselot, Lété, Herz.

La mélodie est-elle primordiale? A-t elle précédé l'harmonie? Ce chant complexe vient-il du chant simple? ou plutôt, les nombreuses mélodies qui bruissent dans la nature ne sont-elles pas une vaste harmonie? Toutes les voix des êtres animés ou inanimés, les murmures des arbres, des vents, des flots, ne forment-ils pas une harmonie qui ne se peut définir, et dont l'homme a fait la science des sons?

Ce ne serait pas trop que d'être philosophe, mathématicien, physicien, esthéticien, pour aller au cœur de ces questions et résoudre de tels problèmes. Quoi qu'il en soit, si de la mélodie réglée est née l'harmonie, on peut en inférer que de l'harmonie, — ce mot qui veut dire ensemble parfait de toutes choses, — les acousmates, les mécaniciens essaient incessamment de créer des sons diatoniques pleins, égaux de volume, d'intensité, de douceur ou d'éclat; de faire que chacun de ces sons isolés soit distingué, suave et pur, et les facteurs de pianos sont ceux qui recherchent le plus cette homogénéité. Enfin, les inventions, les perfectionnements et la solidité de l'instrument ne préoccupent pas moins ces habiles industriels.

La maison Érard n'a fait défaut à aucune de ces exigences depuis plus d'un demi-siècle. Elle honore la fabrication française par ses nombreux produits, qu'elle jette dans l'Europe musicale et dans les deux Amériques, et par l'emploi qu'elle fait de la haute fortune à laquelle cette industrie l'a fait parvenir.

La harpe à double mouvement et le piano à double échappement sont deux créations inséparables du nom de Sébastien Érard, qui fut tout simplement un homme de génie, le Vaucanson du piano, un mécanicien qui, au dire des savants de son temps et des termes d'un rapport des membres de l'Institut, était du petit nombre de ces hommes privilégiés qui ont commencé et fini leur art. Il faut que ce double génie de l'invention et du perfectionnement soit inhérent à cette famille, puisque voici Érard III qui, voulant faire mentir le proverbe, disant que le mieux est l'ennemi du bien, étend le domaine de l'harmonie, sa richesse, ses effets pittoresques, par un jeu de pédales ajoutées aux deux dernières octaves basses de ses instruments, ce qui offre des ressources toutes nouvelles aux virtuoses, et leur permet de renchérir sur le style large, étendu, de Thalberg.

L'instrument auquel M. Erard a fait adapter ce nouveau mécanisme est un magnifique piano à queue qui, pour la puissance, la beauté du son, est aux autres instruments de ce format ce qu'un piano à queue ordinaire est à un piano carré, pour le volume, la rondeur et la suavité des intonations.

Par suite des diverses récompenses et distinctions qui pouvaient être décernées à la suite de toutes nos expositions industrielles, et que M. Erard a obtenues, il se trouve ou il s'est mis hors de concours, et fait partie du jury, pourvu qu'il est, comme on dit, du bâton de maréchal dans la brillante carrière que lui ont ouverte et son oncle et son père depuis soixante-dix ans. Les Erard ont été, ainsi que leur héritier, les véritables organisateurs, et, ce qui est mieux, les réalisateurs du travail, car ils n'ont point écrit, publié de livres sur cette matière bouillonnante, sur cette lave qui coule dans les veines du corps social, lui donne la fièvre, le délire; mais ils ont formé un grand nombre d'ouvriers qui sont devenus d'habiles facteurs; ils ont livré au commerce, comme il appert d'un relevé des opérations de la maison, près de trente mille instruments, que l'on peut évaluer à plus de cinquante millions de francs; et cette maison se tient toujours droite et ferme dans nos temps de calamité industrielle; elle ne fait point défaut à ses nombreux ouvriers. Cela vaut mieux que de jeter en avant des idées progressives irréalisables, ou de retirer, de cacher ses capitaux dans ce que l'on croit l'intérêt de la classe nobiliaire et des idées rétrospectives. La véritable noblesse, la bonne, la meilleure, c'est la noblesse industrielle, car celle-là repose sur la philanthropie. Les parchemins, les titres de noblesse de M. Erard, les voici : un brevet accordé à la maison Erard par le roi en 1785, qui reconnaît la prééminence des pianos français sur ceux fabriqués en Angleterre; l'échappement simple établi à Paris en 1795; un nouvel échappement inventé en 1810; un nouveau système d'agrafes et des pianos demi-queue dans la même année; l'échappement perfectionné en 1820; puis le barrage métallique mis en œuvre deux ans plus tard; tout cela établi à Londres; puis brevets renouvelés en cette ville de 1825 à 1835. En 1830, un nouveau montage à cordes pour suppléer à la compensation entre les différents métaux des cordes et du barrage; en 1838, barre harmonique appliquée au-dessus des grands pianos; en 1843, l'échappement Erard appliqué aux pianos carrés; enfin un nouveau système de pédale, adapté au grand piano à queue en 1849.

Tels sont les titres et les causes de la prospérité de l'établissement artistique, scientifique et commercial de la maison Erard, qui s'est fait des tributaires dans les principales villes des quatre ou cinq parties du monde où l'on joue du piano; et l'on serait surpris que dans des villes éloignées, le premier instrument de ce genre qu'on y trouve ne fût pas un piano d'Erard.

— De même que les disputes sont aigres, acrimonieuses, passionnées et violentes entre les dévots, ces prétendus enfants de l'humilité, les procès, les débats entre les facteurs d'instrument d'harmonie sont plus éclatants, plus discordants que ceux qui naissent dans d'autres classes de la société. Les uns, comme en politique, en littérature, veulent rester stationnaires, les autres progresser. En fait de cor et de trompette et de beaucoup d'autres instruments qui font partie essentielle de l'art musical, de l'armée, de l'enthousiasme guerrier qui a même pénétré dans la garde nationale, la fabrication des instruments à vent en bois et en cuivre est tout à la fois une question artistique et commerciale qui n'est pas sans intérêt.

Un jeune homme s'est trouvé, M. Adolphe Sax, Belge et facteur d'instruments à vent, qui, voulant donner un système d'unité harmonique à notre musique militaire, a classé dans sa fabrication tous les instruments en cuivre qui se distinguaient par fort peu de justesse et fort peu d'homogénéité dans leurs diverses sonorités, en familles instrumentales des noms de saxhorns et saxophones. Ces dénominations et cette branche industrielle qui portait des fruits nombreux, ont éveillé la jalousie des autres facteurs, qui n'ont pas trouvé de meilleur moyen d'arrêter cette individualité artistique que de lui contester ses inventions, et jusqu'à la perfection et la solidité même de sa main-d'œuvre. M. Sax, bon cheval de trompette, comme dit le proverbe, a répondu à des procès par des procès, à toutes sortes de calomnies, en *versant des torrents d'harmonie sur ses obscurs calomniateurs*, et il continue sa marche ascendante de facteur patient, inventeur et perfectionneur. Qu'il soigne la fabrication de ses cors, qu'il les rende plus légers; qu'il réhabilite le basson, à la proscription duquel il a quelque peu contribué et qui menace de faire bientôt défaut dans nos orchestres, dût-il le remplacer par un nouvel instrument de son invention, car la voix douce et toute empreinte de mélancolie du basson manquant dans le drame instrumental y ferait lacune, et M. Sax aura bien mérité de l'industrie et de l'art.

M. Bartch est aussi un facteur d'instruments de cuivre qui, de concert et en collaboration avec M. Baneux, corniste de talent au théâtre de l'Opéra-Comique, a, pour suppléer aux sons bouchés du premier cor, adapté une coulisse à peu près semblable à celle qui existe déjà, et servant à hausser ou baisser le ton de l'instrument de manière à le mettre d'accord avec l'orchestre. Cette coulisse, parallèle à celle dont nous venons de parler, donne tous sons diatoniques ou chromatiques, ouverts comme les trois pistons du second cor, mais par un mécanisme beaucoup plus simple et plus facile à faire mouvoir que les pistons du second cor.

Nous croyons devoir faire remarquer ici à nos lecteurs ainsi qu'aux

amateurs peu exercés généralement dans cette partie de l'art, que le premier cor et le second cor forment deux genres bien distincts, d'une difficulté et d'une importance égale dans la mise en œuvre de l'instrumentation.

Le procédé de MM. Baneux et Bartch a cela d'heureux qu'il offre à l'artiste jouant le premier cor la faculté, selon son bon plaisir ou son bon goût musical, d'employer, comme par le passé, les sons bouchés, voilés, doux et mystérieux au moyen de la main placée dans le pavillon de l'instrument, ou de produire des sons ouverts, d'une sonorité égale, claire et brillante, par un moyen ingénieux et plus simple, ainsi que nous l'avons dit plus haut, que celui du mécanisme des pistons appropriés seulement jusqu'à ce jour au genre du second cor. Le cor à coulisse de MM. Bartch et Baneux nous paraît donc une conquête utile faite dans l'intérêt de la science instrumentale, et dont l'adoption générale ne peut manquer d'avoir lieu, car cet instrument ainsi modifié facilitera l'art d'écrire pour le compositeur et l'exécution du virtuose.

Au reste, MM. Baneux et Bartch n'ont pas pris de brevet pour cette invention, qui n'est guère qu'une modification; car M. Sax, à son dire, et nous l'en croyons bien capable, avait déjà fabriqué des cors avec cette coulisse A l'exemple de l'habile facteur Pape, dont le nom brille à l'exposition par son absence, et qui s'est classé dans l'industrie par près de cent quarante inventions ou perfectionnements brevetés, dont cent vingt appliqués à la fabrication du piano, M. Sax semble avoir déjà inventé, en fait de sonorité d'instruments de cuivre et autres, ce qu'on inventera. On pourrait dire de lui ce qu'on disait d'un poëte du dix-huitième siècle :

On récite déjà les vers qu'il fait encore.

Aussi, comme le vrai poëte, doué du génie de l'invention, ennemi de la routine, a-t-il à soutenir d'incessantes luttes contre de nombreux compétiteurs.

—Et, à propos d'instruments de cuivre, pourquoi ne signalerions-nous pas une harmonie militaire, mise en jeu par un corps complet de gentils écureuils de diverses tailles, empaillés, l'un sonnant de la trompette, qui du cor, qui du trombone, qui du saxhorn, etc., etc. Ce concert comique, ces musiciens exceptionnels et du genre *degli animali parlanti del poeta Casti*, figurent à l'exposition et y fonctionnent d'une manière amusante, peu étourdissante, et que, par conséquent, on désirerait plus bruyante parce qu'elle serait plus brillante.

—Les pianos dominent à l'exposition, et nous allons continuer à nous en occuper, car il faut toujours en revenir à cette importante branche d'industrie musicale, bien *que le piano soit la bouteille à l'encre*, comme l'a déclaré hautement un juré rapporteur des précédentes expositions. Le nombre de ces jurés a été réduit au nombre trois. Ce conseil, dans lequel on voit figurer M. Séguier, qui depuis longtemps exerce cette magistrature artistique; M. Marloy, savant acousticien, et M. Erard, dont personne ne songe à contester la compétence et la haute impartialité, s'est adjoint un comité formé d'un délégué de chaque partie de la fabrication des instruments de musique, qui n'aura que voix consultative, et puis quelques professeurs du Conservatoire pour essayer les instruments.

Cette manière de procéder semblerait offrir des garanties aux exposants concurrents, si ces facteurs et ces professeurs n'avaient leurs préférences, leurs amitiés, plusieurs même leurs intérêts engagés dans quelques-unes de ces industries; mais enfin, pour l'honneur de l'humanité ou des institutions sociales, il faut toujours supposer de l'impartialité dans la magistrature, dans les gens chargés de rendre la justice même en fait d'arts qui poussent tant à l'enthousiasme et à la camaraderie. Les principaux industriels qui s'occupent de la fabrication des instruments de musique dans Paris ont obtenu toutes les récompenses qu'ils pouvaient désirer; c'est ce qui explique pourquoi M. Erard figure parmi les jurés, et M. Pleyel parmi les délégués des facteurs de pianos. Par suite de petites injustices, de refus d'une place suffisante pour y loger ses instruments, M. Pape ne figure ni parmi les exposants ni dans les délégués. Cela prouve qu'on ne croit pas assez à la dignité de certains hommes qui ont patiemment et laborieusement conquis une haute place dans l'industrie. La lutte, lutte acharnée, est donc maintenant entre quelques anciens et quelques nouveaux facteurs qui vont se disputer une ou deux médailles d'or et la croix de la Légion d'honneur, comme les Grecs et les Troyens s'arrachaient et se reprenaient le corps de Patrocle. Au nombre des concurrents qui doivent donner de l'inquiétude à leurs compétiteurs, on peut citer M. Boisselot, de Marseille, le frère d'un de nos jeunes compositeurs dramatiques.

Indépendamment des perfectionnements que rêve sans cesse M. Boisselot dans la confection de ses instruments, il ne se préoccupe pas moins de trouver du nouveau dans l'art, si progressif de nos jours, du facteur de pianos. Le piano clédiharmonique, le piano octavié, avaient déjà témoigné de son esprit d'innovation voici maintenant que M. Boisselot, perfectionnant, autant qu'il est possible sur un instrument à clavier, la mélodie, produit un piano à son soutenu, mais s'éteignant peut-être un peu trop tôt, prolongeant cependant son intonation d'une façon vaporeuse, *perdendosi*, et qui donnera les moyens de rendre l'harmonie plus mélodieuse, si l'on peut s'exprimer ainsi ; et puis, sous le rapport de la justesse, de la solidité, de l'accord, M. Boisselot a confectionné un piano planicorde qui, sans rappeler le piano unicorde de M. Pleyel, n'ayant pu se naturaliser dans nos concerts, simplifie singulièrement le mécanisme des cordes si nombreuses du piano, et donne plus de solidité à l'accord.

Certes, si les facteurs sont inférieurs en nombre dans l'exposition de cette année, — il n'y en a que 69 et en 1844 il y en avait 89, — leurs produits sont plus intéressants; les inventions, les perfectionnements témoignent que ce genre d'industrie est vraiment en progrès. Il est à regretter seulement que des convenances de décors d'appartement aient mis si fort en vogue les pianos droits, dont les sons, pour ainsi dire *pédaliens*, ont quelque chose d'aérien, de confus et de trop vague dans l'harmonie rapide; mais enfin, c'est la mode : que répondre à cela?

—Comme objets de mode et comme instruments se distinguant par des qualités artistiques, M. Lété, de Nantes, a envoyé du chef-lieu de la Loire-Inférieure deux pianos droits, l'un en acajou, à cordes droites, et l'autre en palissandre, à cordes demi-obliques. Ces instruments se font remarquer par une élégance et un bon goût joints à un excellent mécanisme, principalement celui à cordes demi-obliques, dont le son a tout autant de puissance qu'un bon piano demi-queue. Ces deux instruments sont construits dans des conditions de solidité à pouvoir supporter toute espèce de température. L'ingénieux industriel a aussi ajouté derrière l'instrument, qui d'ordinaire est négligé par la plupart des facteurs, un châssis mobile, divisé en deux parties et imitant le devant d'une bibliothèque, ce qui rend ce côté du piano agréable à l'œil. Les amateurs de bons et précieux pianos doivent donc des encouragements à la consciencieuse fabrication de M. Lété, et son succès ne peut être douteux.

Après cette pointe départementale, nous revenons dans Paris, ce centre de civilisation, d'industrie et de la fabrication des bons pianos.

Comme ces plaisants qui font de l'esprit sur tout, et disent, par exemple, que telle ou telle personne jouit d'une mauvaise santé, les pianos de la maison Herz jouissaient d'une assez mauvaise réputation. Pourquoi ne pas le dire, puisqu'ils sont en train de perdre cette réputation, s'ils ne l'ont perdue tout-à-fait? De fâcheuses préoccupations d'intérieur de famille, un double talent de compositeur à la mode et de virtuose à soutenir, entretenir, ne permettaient point à M. Henri Herz de soigner *de visu* et d'essayer lui-même tous les instruments qui se fabriquaient sous son nom dans sa maison, rue de la Victoire. Il a échappé à cette fausse situation, en allant exploiter sa réputation et retremper sa renommée d'artiste aux États-Unis; et, pendant ce temps-là, son frère, Charles Herz, artiste distingué, est revenu des États-Unis lui-même, et s'est mis à la tête de la maison de son frère Henri, et il'a relevée, et il fait fabriquer d'excellents instruments dits

petits pianos à queue.

Avec une oreille juste, un sens musical très-exercé, quel est l'artiste qui, se consacrant à la confection d'un piano en dirigeant de bons ouvriers spéciaux dans chacune des parties diverses de cette construction, en ne permettant pas qu'un seul piano sorte de la maison qu'il dirige sans avoir été égalisé sous le rapport des sons; quel est l'artiste, disons-nous, qui ne soit pas à peu près certain de fonder un bon établissement? C'est ce qui est arrivé à la maison Henri Herz, régénérée par son frère Charles Herz, maison en voie de se relever, de s'élever très-haut par ses nombreuses relations avec les États-Unis. Ses pianos à queue (petit format) se distinguent surtout à l'exposition de 1849, comme ils avaient été distingués, du reste, à l'exposition de 1844. La forme extérieure en est élégante et commode, comme l'intérieur satisfait à toutes les exigences artistiques par la rondeur, la puissance et la suavité du son. Le jury de la dernière exposition en avait jugé ainsi, du reste, et les termes de son rapport sont des plus flatteurs. Depuis cette époque, de nombreuses améliorations ont été faites à cet instrument, qui n'est point embarrassant comme un grand piano à queue, et qui le rivalise par le volume de son et sa brillante sonorité. Le refrappement de la note s'opère avec facilité, et se prête ainsi au toucher le plus fin, le plus délicat. La consciencieuse naïveté du nouveau chef de cette maison qui s'écroulait et qu'il a relevée, a quelque chose, d'ailleurs, d'intéressant lorsqu'il vous dit qu'il savait bien que les pianos de son frère passaient pour fort mauvais, et que c'est pour cela qu'il tient à prouver que, maintenant, ils sont excellents; et c'est être juste que d'assurer qu'il a réussi dans son double projet de se montrer bon frère et bon facteur.

Henri BLANCHARD.

La proposition tendante à ce qu'il fût accordé un subside de 600,000 fr. aux divers théâtres de Paris, présentée à l'Assemblée nationale et examinée dans ses bureaux, n'a pu parvenir jusqu'à la discussion publique.

La commission d'initiative à laquelle, suivant le règlement actuel, toutes les propositions doivent être soumises, avait conclu, à la majorité de 26 voix contre 4, contre la prise en considération. On assure en même temps qu'un esprit d'hostilité contre la proposition même se manifestait dans la droite et dans l'extrême droite de l'Assemblée.

Dans cette situation, les représentants de Paris s'étaient réunis avant-hier et avaient appelé à leur réunion M. Gasc, président de la commission d'initiative et M. le ministre de l'intérieur. Après une discussion animée où la cause des théâtres avait été défendue énergiquement par MM. Victor Hugo, Bac et Ducos, il fut convenu que M. Dufaure essaierait d'obtenir du conseil des ministre, que le gouvernement usât de son initiative, au moins en faveur des théâtres subventionnés.

Jeudi matin, le conseil des ministres avait délibéré et refusé. M. Dufaure, en arrivant à l'Assemblée, informe M. Victor Hugo de ce fâcheux résultat. Les représentants, auteurs de la proposition, se rendirent immédiatement au premier bureau, sous la présidence de M. Garnon. Là, il fut exposé et reconnu qu'un échec était inévitable; qu'avec l'hésitation du gouvernement d'une part, le parti pris de la majorité de l'autre, sous le coup d'un rapport contraire, il était impossible que la proposition fût admise; que la défaite sur ce terrain aurait peut-être l'inconvénient de compromettre plus tard le vote des subventions annuelles; qu'enfin le temps manquait pour arriver à un vote. Malgré les efforts de M. Victor Hugo, qui a cherché à prouver que les craintes n'étaient pas fondées et qu'il y avait encore moyen d'obtenir un vote efficace, la proposition a été abandonnée. M. Victor Hugo s'est réservé de la faire revivre après la prorogation de l'Assemblée.

Mais d'ici là quel sera le sort des théâtres auxquels des secours étaient réellement nécessaires? Nous ne nous sommes jamais dissimulé les difficultés de la question, et la manière dont elle vient d'être tranchée n'a rien qui nous étonne. En demandant pour tous, il nous a toujours semblé probable qu'on n'obtiendrait pour aucun, et les motifs de cette opinion se déduisent presque d'eux-mêmes. Cependant la situation est grave : la clôture de l'Opéra ne saurait se prolonger indéfiniment. Dans notre dernier numéro nous disions pourquoi ce théâtre méritait à plusieurs titres d'être traité exceptionnellement. Espérons que, malgré la clôture de l'assemblée, l'autorité ne lui refusera pas sa sollicitude et s'occupera de son avenir.

NOUVELLES.

*** La clôture de l'Opéra a donné naissance à une contestation portée devant le tribunal de commerce. MM. Coralli père, maître de ballets, et Eugène Coralli, artiste de la danse, prétendent que les directeurs n'ont pu suspendre l'exécution des engagements des artistes, en invoquant une clause de leur cahier des charges, qui prévoit le cas d'une suspension obligée des représentations. L'affaire a été remise à quinzaine pour être plaidée.

*** La question du théâtre italien en est toujours au même point. Ronconi, titulaire du privilége, continue à faire des engagements et à préparer la réouverture. On assure que M. Lumley s'est désisté de sa demande.

*** *Erratum.* Dans l'article que contenait notre dernier numéro sur la *situation des théâtres*, au lieu de *y a t'on plus clair*, lisez *y verra-t on plus clair*, et rétablissez ainsi la phrase : « *Que ce flambeau s'éteigne ou s'obscur-* » *cisse, y verra-t-on plus clair à cinquante, à cent lieues de là?* »

*** Pourquoi M. Fiorentino, notre confrère, nous accuse-t-il de ne pas aimer les choses nouvelles, au moment même où il répète ce que nous avons eu le faible avantage de dire douze jours avant lui? En fait d'innovations, ce que nous n'aimons pas, ce sont les vieilleries qu'on nous donne pour du neuf. Pourquoi aussi ce superbe dédain du petit journal? M. Fiorentino doit savoir mieux que personne que sous notre régime d'égalité littéraire, il n'y a plus de petit journal; il n'y a que de petites idées et de petites raisons.

*** Géraldy est de retour à Paris. Après avoir, comme toujours, brillamment rempli sa tâche de professeur dans les conservatoires de Belgique, il vient la continuer dans notre capitale, où son enseignement est si bien apprécié.

*** Teresa Milanollo, revenue de ses courses triomphales, est en ce moment à Malzeville, près de Nancy, et se prépare à y donner, le 19 de ce mois, un grand festival, dans la salle qui porte son nom et que son père a fait bâtir. Tous les artistes et amateurs les plus distingués de Nancy doivent concourir à cette solennité musicale.

*** Mme Lia Mulder a fait sa rentrée au grand théâtre de Lyon, en chantant deux fois le rôle d'Isabelle, de *Robert-le-Diable*, avec Bettini, qui remplissait le rôle principal. La charmante cantatrice est allée à Saint-Etienne prêter son concours à un grand concert au profit des inondés. La recette a été fort belle et le succès encore plus brillant pour l'artiste. Elle doit incessamment chanter le rôle de Rosine dans le *Barbier*.

*** M. Apollinaire de Konstki, le jeune et célèbre violoniste, formé à l'école de Paganini, qui lui a légué des morceaux manuscrits, vient de quitter Londres où il a joué dans une suite de concerts, notamment le concert annuel de Mme Dulcken, avec le plus brillant succès. Le jeune virtuose se rend à Berlin, mais il nous reviendra cet hiver et fera entendre plusieurs morceaux de sa composition, à Paris.

*** Nous lisons dans un journal de Boulogne sur-Mer l'éloge d'une nouvelle cantatrice, Mlle de Betou, Suédoise comme Jenny Lind, et qui vient de chanter en cette ville, avec un brillant succès, le rôle principal de la *Somnambula*. Voici comment s'exprime notre confrère, encore sous le charme de la représentation : « Mlle de Betou a pu comprendre, par le religieux silence » avec lequel on l'écoutait et les satisfactions qui brillaient sur les visages, » qu'on l'appréciait, qu'on la goûtait. Les applaudissements n'étaient pas » bruyants, mais c'est un effet du genre. La voix de l'artiste suédoise, de la » compatriote de Jenny Lind, et qu'un jour celle-ci ne reniera pas, est une de » ces voix qui vont doucement à l'âme, et la rendent rêveuse. Qu'elle se ras- » sure donc, la jeune cantatrice, les feux de la rampe lui vont bien, et les » assistants lui prédisent un bel avenir. La pauvre enfant osait à peine rece- » voir sa pluie de bouquets. Encore un peu de temps, tout cela s'évanouira; » le *bis* final dont elle a été l'objet, et la façon dont elle s'en est acquittée, » nous le présagent. »

*** Nous nous trompions en supposant le roman de Lola Montès, comtesse de Landsfeldt, terminé par un mariage. Ce n'était qu'une péripétie au lieu d'un dénouement. Voici maintenant que Lola Montès est accusée de bigamie, et qu'on offre de prouver que son nom véritable est Elisa-Rose Hannot James; qu'elle est mariée au capitaine James, et que, lorsqu'en juillet dernier, elle a épousé M. Tifort Heald, son premier mari vivait encore. C'est la tante du second qui soutient la plainte. Lola Montès a obtenu sa liberté

moyennant caution de 50,000 francs. Lola Montès convient qu'elle a été mariée une première fois en Irlande; mais elle était si jeune! Elle n'avait que quinze ans! D'ailleurs, elle excipe d'un acte de divorce prononcé en 1842 par la chambre. Il est vrai qu'une des clauses de l'acte qui séparait les deux époux, leur interdisait un nouveau mariage. Le *Morning-Post* annonce que Lola Montès et son second mari ont quitté Londres lundi soir pour se rendre sur le continent.

*** M. Doche, l'ancien chef d'orchestre du Vaudeville, auteur de plusieurs jolis airs et de deux opéras comiques, vient de mourir d'une attaque du choléra, à St-Pétersbourg, où il était allé prendre la direction de l'orchestre du Théâtre Français.

Chronique départementale.

*** *Toulouse.* — La réouverture du théâtre du Capitole a eu lieu mercredi 1er août par la *Reine de Chypre*. Marié reparaissait comme premier ténor sur cette scène où il était déjà connu et apprécié. On a fait à cet excellent chanteur un accueil de circonstance. Applaudissements, rappel, pluie de bouquets, rien n'a manqué à cette ovation. Mme Brésil, auparavant Mlle Mondutaigny, a été vue avec plaisir. Pauly, baryton, a partagé le triomphe de Marié. Jeudi, les *Mousquetaires de la Reine* ont servi de début à la troupe d'opéra-comique. On a particulièrement apprécié Mlle Marie Prévost, première chanteuse légère, et Mlle Nieschang, première Dugazon. Girard, ténor léger, a réussi, bien qu'une vive émotion ait nui à l'émission de ses moyens.

*** *Mulhouse.* — Depuis que l'état-major du 74e réside dans notre ville, nous avons le plaisir d'entendre plusieurs fois par semaine, sur la place du Nouveau-Quartier, l'excellente musique de ce régiment. On sait que la musique du 74e fut la première organisée, en France, d'après le système Sax et avec ses instruments. Outre la série complète des saxhorns, elle possède aujourd'hui cinq saxophones, en différents tons, dont l'effet est aussi admirable que puissant.

Chronique étrangère.

*** *Londres:* 6 août. La saison est finie pour tous les théâtres, excepté pour celui où l'on joue le *Prophète*. Le théâtre de la Reine allait si mal, malgré Mme Sontag, que sa clôture est annoncée; et, au contraire, Covent-Garden jouera quinze jours encore et fera beaucoup d'argent, à cause du *Prophète*, qui a vraiment sauvé les artistes et autres personnes attachées à cette entreprise. Toutes les fois que l'on donne le chef-d'œuvre, la foule arrive; et quoique l'aristocratie devienne plus rare de jour en jour, il s'en trouve encore assez pour former une masse imposante à chaque représentation. On redemande toujours le chœur du premier acte, le charmant duo de Fidès et de Bertha, le finale du second acte et la chanson bachique du dernier. Dans ces deux morceaux, Mario est admirable et produit un effet supérieur. Dans la grande scène de l'église, il atteint le sublime. Vous avez dit dans la *Gazette musicale*, après les premières représentations du *Prophète* à Paris : « Figurez-vous un ténor italien obligé d'employer toutes les ressources de la physionomie, de la tenue, du regard, du geste, pour fasciner une mère et la forcer à renier son fils, en même temps que pour attirer, concentrer, absorber l'attention palpitante d'une salle entière. Mario peut-être l'eût fait, et il le fera à Londres dans trois mois. » Eh bien! vous avez été bon prophète. Mario se montre à présent aussi grand acteur que grand chanteur dans son rôle de Jean de Leyde : il partage avec Mme Viardot les honneurs du troisième acte (le quatrième chez vous), et il enlève le dernier avec une chaleur sans égale. Tagliafico s'acquitte fort bien du rôle d'Oberthal. Marini et Polonini ne laissent rien à désirer dans les deux rôles d'anabaptistes; mais on regrette la voix de Gueymard pour le troisième, quoique Mei se soit beaucoup amélioré. A Londres, comme à Paris, le *Prophète*, arrivé tard dans la saison, sera encore la ressource et l'espoir de la saison suivante. — L'Opéra allemand a fait une triste fin, malgré tout le talent et tous les efforts de M. Formes et des dames Romani, Thurlow et Wills. Le directeur, M. Roeder, a été mis en prison pour dettes, deux fois. Ce pauvre directeur payait les artistes par petites sommes de trois schellings : ils fussent morts de faim, sans la bienveillante assistance de leurs compatriotes. Quelques membres de la troupe ont trouvé des engagements au *Princess Theatre*.

*** *Bruxelles.* — On travaille à la mise en scène du *Prophète*. Octave chantera Jean de Leyde; Mlle Méquillet, Fidès; Martin, premier ténor, doublera au besoin Octave, et, en attendant, remplira le rôle de l'un des trois anabaptistes. Les autres rôles sont confiés à Mlle Julien, à Diguet, à Brémond, frère de l'artiste de Paris. De pareils noms sont une garantie. Le *Caïd* a obtenu aux galeries Saint-Hubert le succès qu'on pouvait pu l'espérer. Mlle Caroline Prévost et Montaubry, ont personnellement enlevé les bravos.

*** *Francfort-sur-le-Mein.* Roger, du Grand-Opéra de Paris, a chanté le rôle d'Edgar, dans *Lucie*, en langue italienne, et le rôle de Raoul, dans les *Huguenots*, en langue allemande. Le célèbre ténor est doué d'un bel organe dont une excellente école a développé toutes les ressources. Chez lui, la distinction du maintien et du jeu s'unit à l'énergie et à la puissance dramatique. Les débuts de M. Roger ont été des plus brillants. Selon toute apparence, les représentations seront fort suivies.

Berlin. — Au théâtre *Concordia* a eu lieu un concert au bénéfice des classes indigentes, sous la direction de MM. Reinhold et Hentschel. On y a entendu la grande marche de fête (*Fest-Marsch*) de Spontini, des chœurs d'hommes, chantés pour la plupart par des militaires du régiment Alexandre, etc. *La Patrie allemande*, par Arndt, musique de Reichard, et *Borussia*, chant populaire, par Spontini, ont clos la solennité. — Pour la célébration du centième anniversaire de la naissance de Goethe, qui est le 28 août prochain, on donnera, dès le 26, *Goetz de Berlichingen* au Théâtre-Royal et le jour suivant *Faust*, avec la musique de Radzivil. A l'Académie de chant, et le 28, *Iphigénie en Tauride* sera représentée au Théâtre-Royal.

*** *Hambourg.* — Mlle Nissen a débuté avec succès dans *Lucia* de Donizetti. Les représentations de Mlle Fanny Elsler sont toujours fort suivies.

*** *Vienne.* — M. Wild et Ronzanis sollicitent la direction du théâtre impérial de l'Opéra, M. Holbein ne devant conserver ses fonctions que jusqu'à Pâques 1850. — Un chanteur émérite de ce théâtre, M. Gottdank, qui, en dernier lieu avait été régisseur, vient de mourir dans sa 70e année. — M. de Zedlitz, poète connu par quelques publications remarquables, a été nommé *Dramaturge* du théâtre de la Cour (*Hofburg-Theater*).

*** *Stuttgart.* — Dans le cours de la dernière saison, depuis le 8 octobre 1848 jusqu'au 18 juin 1849, nous n'avons eu ici que deux opéras nouveaux, *Marthe*, de Flotow, et le *Prince Eugène*, de Schmidt; et sur 139 représentations 55 opéras. Parmi les compositeurs dont les ouvrages ont été joués, on cite Lachner, Weber, Lortzing, Flotow, Mozart, Hérold, Auber, Halévy, Adam, Bellini, Donizetti, Rossini.

*** *Reeskow.* — Plusieurs artistes distingués nous ont donné un beau concert, dont la recette, très-forte, était destinée aux pauvres de notre ville. Mlle Kolberg de l'Opéra, et Mlle Dideron la pianiste, ainsi que MM. Gimmermann, Lotze et Richter, ont pris part à cette belle solennité, qui leur a valu les applaudissements unanimes du nombreux auditoire.

*** *Rollenhagen* (Mecklenbourg). MM. Taubert et Mantius, qui prennent ici les eaux, ont donné une matinée musicale qui a fait grand plaisir. On y a fort applaudi Mlle Baumeister, de Berlin, élève de M. Mantius. Deux *lieder* : le *Lundi bleu* et *Ma Louison*, composés par M. Taubert, ont été chantés par M. Mantius. Ces deux charmantes productions ont obtenu les honneurs de la matinée.

*** *Saint-Pétersbourg.* — On nous écrit de cette capitale que le célèbre pianiste, Adolphe Henselt, attaché à la cour de Russie, va entreprendre incessamment un voyage artistique. Nous souhaitons beaucoup que M. Henselt vienne à Paris, afin de nous faire entendre lui-même ses délicieuses compositions qui jouissent depuis longtemps d'une célébrité européenne.

*** *Mexico.* — La réunion allemande de chant a donné un concert au bénéfice de l'hospice des Enfants-Trouvés. Le public mexicain a répondu avec le plus louable empressement à l'appel philanthropique des étrangers. La salle était remplie jusque dans ses derniers recoins. La recette a dépassé 4,000 fr.) Le président de la république, à qui sa faible santé permet rarement de quitter son palais, assistait à la solennité. Le programme se composait en grande partie de chœurs pour voix d'hommes.

BEAUX-ARTS.

Exposition de peinture et de sculpture, palais des Tuileries.

Par décision du ministre de l'intérieur, la durée de l'exposition est prolongée de quinze jours.

La clôture aura lieu le 31 août.

Les jours réservés restent fixés au *vendredi* de chaque semaine.

Les salles seront ouvertes le *vendredi* à huit heures du matin, et ne fermeront qu'à six heures du soir.

Les voitures auront accès dans la cour des Tuileries (ce jour-là seulement) par les guichets de la rue de Rivoli et du pont national.

Les visiteurs entreront dans les salles de l'exposition par le pavillon de l'horloge.

Les voitures stationnent sur le quai et sur la place des Pyramides.

Pour visiter la partie de l'exposition qui est dans l'orangerie du Louvre, on entrera par le quai.

La recette des jours réservés s'élève jusqu'à présent à la somme de *neuf mille huit cent soixante-huit francs.*

EN VENTE :

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

Six Mélodies nouvelles

DE

G. DUPREZ.

Les Filles du village, pastorale . . . . . 4 fr. net.
Jeanne la rieuse, chansonnette. . . . . 4 fr. net.
La vie d'une Fleur, pastorale. . . . . 4 fr. net.
Le Lutin des bois, légende . . . . . 4 fr. net.
La Grand-Mère, chansonnette . . . . . 4 fr. net.
Le Club des Demoiselles, chansonnette . . . . . 4 fr. net.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 33. 19 Août 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Des divers systèmes concernant la voix humaine (4e et dernier article), par **Fétis** père.—Exposition des produits de l'industrie (4e article), par **H. Blanchard.** — Variétés, début de Mme Ugalde et de M. Bauche dans *Haïdée*, auditions musicales. — Littérature musicale, les Musiciens belges, d'Edouard Fétis, par **Paul Smith.** — Nouvelles et annonces.

DES DIVERS SYSTÈMES CONCERNANT LA VOIX HUMAINE ;

et par occasion, des causes présumables de la dégénération de cet organe, à l'époque actuelle (1).

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE.)

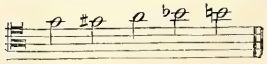
Je crois devoir revenir sur la théorie que j'oppose aux divers systèmes concernant le mécanisme de la voix humaine dans le changement de registre, parce que la conservation de l'organe me paraît intéressée au triomphe de cette théorie. En effet, si la phonation du second registre partait du larynx comme celle du premier, il n'y aurait pas plus de fatigue pour la voix à chanter sur les cordes hautes que dans celles du médium, et pourtant tout le monde sait que le contraire a lieu. D'où vient cela? Evidemment c'est parce que les parties musculaires et charnues de la gorge et de la bouche sur lesquelles porte tout l'effort de la phonation, n'ont pas l'énergique constitution du tube cartilagineux dont est formé le larynx; c'est parce que dans le continuel passage du premier au second registre, ces parties exécutent des mouvements considérables et rapides, dont la répétition fréquente occasionne quelquefois de graves accidents. Si les physiologiste, qui ont fait de l'organe de la voix l'objet de leurs travaux avaient connu plus exactement le mécanisme du chant, ils ne seraient pas tombés dans les hypothèses qui les ont égarés.

Quelques circonstances historiques me paraissent propres à jeter de la lumière sur cette question et à corroborer mes arguments. Pour peu que nous examinions avec attention l'histoire des chanteurs célèbres, depuis le XVIIIe siècle, nous serons frappés de la longue existence de la faculté de chanter chez tous ceux qui ont brillé jusque vers 1825, et du rapide dépérissement des organes vocaux depuis cette époque. A quelle cause faut-il attribuer un changement si fâcheux? Ou plutôt quelles sont les causes (car il y en a plusieurs) qui rendent aujourd'hui si courte la carrière des chanteurs, particulièrement celle des ténors? Je crois pouvoir donner une solution complète de ce problème par les considérations suivantes :

Dans le système de l'opéra italien, suivi jusqu'au commencement du XIXe siècle, les voix restaient dans leurs limites naturelles, parce qu'il y en avait une intermédiaire entre le ténor et le soprano, à savoir le *contralto* homme (castrat), auquel on donnait habituellement le nom de *musico*. Ce genre de voix, dont la puissance égalait la pureté, faisait rester le ténor dans sa région moyenne, et les rôles importants qu'on donne aujourd'hui à ce dernier genre de voix étaient tous remplis par le *musico*. C'est dans cet emploi qu'ont brillé des chanteurs admirables, tels que Conti, Gizziello, Caffarelli, Appiani, Manzuoli, Guadagni, Aprile, Millico, Tenducci, Pacchiarotti, Crescentini et Marchesi. Le dernier de ces chanteurs a été Velluti, dont la carrière a fini en 1828. Rossini, qui ne trouvait plus les ressources si belles qu'avaient eues ses prédécesseurs pour cet intermédiaire du ténor et du soprano, en comprenait si bien l'importance, qu'il profita des occasions qui se présentèrent pour y suppléer par des voix de femmes graves, telles que celles de la Malanotte et de la Pisaroni. C'est pour des voix de ce genre qu'il écrivit l'*Italienne à Alger, Tancrède, Cenerentola, Malcolm* dans la *Donna del Lago*, et *Arsace* dans *Semiramide*.

Qu'on examine toutes les partitions des anciens maîtres, depuis Jomelli et Majo jusqu'à Paisiello et Cimarosa, on verra que la partie du ténor ne dépasse presque jamais le *sol*, et qu'elle y monte rarement. Le rôle de ténor le plus élevé des ouvrages sortis de cette école est celui de *Paolino* dans le *Matrimonio segreto*, où l'on trouve l'air *Pria che spunti* qui s'élève jusqu'au *si* bémol, mais sans effort, et par un trait de vocalisation qui y conduit naturellement. Le passage du premier au second registre était donc peu fréquent dans l'ancienne musique, et c'est sans doute à cette cause qu'il faut attribuer la longue carrière active des chanteurs qui en étaient les interprètes. Les célèbres ténors Babbi, Amerevoli, Tibaldi, David (père), Tacchinardi, Nozzari et Crivelli, ont chanté jusque dans la vieillesse, et lorsque l'âge les avait éloignés de la scène, ils se faisaient encore entendre dans les églises, et leur organe sonore et puissant remplissait ces vastes édifices.

En France, où la castration n'a jamais été pratiquée, l'intermédiaire entre le soprano et le ténor, correspondant exactement au contralto, n'existait pas; mais, par une singularité de la nature, deux provinces ont longtemps produit des voix de ténor aigu d'un seul registre, qu'on appelait *hautes-contres*, et qui tenaient le milieu entre le ténor proprement dit, appelé *taille*, et la voix aiguë des femmes. Participant moins que les contralto de la région inférieure du soprano, la haute-contre balançait ce désavantage dans le grave par ses rapports avec le ténor. Quelques voix admirables de ce genre ont brillé à l'Opéra de Paris; les plus célèbres ont été celles des Gaye, Duménil, Boutelon, Jéliotte, tous nés à Toulouse ou dans le Languedoc; Legros, né dans un village près de Laon, et Rousseau, qui vit le jour à Soissons. Ces belles voix faisaient entendre sans peine, en sons purs et limpides de poitrine les notes :



(1) Voir les numéros 24 26 et 32 de ce journal.

elles n'avaient pas de second registre. Nourrit (père) fut le dernier chanteur de cette espèce. Il possédait une voix très-pure d'un seul registre. Vers la fin de sa carrière, l'émission des sons aigus était devenue plus difficile, et pour les produire, il était obligé de leur donner une sonorité quelque peu gutturale. Son fils, dont la voix avait du rapport avec la sienne par le timbre, n'avait pas la même étendue en sons de poitrine, et son organe était composé de deux registres; mais le second registre avait une puissance, une pureté, qu'on ne rencontre pas ordinairement dans le fausset. Pour en faciliter l'émission, il avait contracté l'habitude de jeter la tête en arrière avec une certaine affectation, situation qui n'est jamais nécessaire pour la production des sons laryngiens, mais qui rend plus facile le resserrement de l'isthme du gosier pour la formation du second organe.

Les hautes-contres ont disparu : d'où vient cela? On a dit, il y a déjà longtemps, que la suppression des maîtrises de cathédrales, où se faisait leur éducation première dans les lieux mêmes où elles naissaient autrefois, était la cause principale de leur disparition; mais un conservatoire a été établi à Toulouse, il y a déjà bon nombre d'années, et la rareté des voix de ténor aigu n'a pas cessé. On a dit aussi avec beaucoup de raison que le théâtre était autrefois une vocation au lieu d'être un état, comme à l'époque actuelle, et que beaucoup de jeunes gens qui commençaient leur carrière sur une grande échelle, dans les théâtres de province, venaient ensuite briller sur ceux de Paris, lorsqu'ils s'étaient fait remarquer par la beauté de leur organe autant que par leur intelligence, tandis que le contraire a lieu maintenant, puisque ce sont les chanteurs de second ou de troisième ordre sortis des théâtres de Paris qui alimentent les théâtres des départements et de l'étranger. Il y a certainement quelque chose de vrai dans cette observation; mais elle ne suffit pas pour expliquer la disparition absolue des voix de haute-contre. Ne serait-on pas plus près de la vérité, en attribuant l'absence actuelle de ce genre de voix si précieux, à l'émancipation trop hâtive de la jeunesse qui s'est introduite dans nos mœurs depuis la révolution de 1789, et aux désordres qui en sont la conséquence? Un fait qui ne peut être révoqué en doute donne beaucoup de vraisemblance à ma conjecture; le voici : Ponchard ayant fait un voyage dans le midi de la France, il y a environ vingt ans, fut chargé de chercher quelques belles voix de haute-contre pour le pensionnat du Conservatoire. Toulouse semblait devoir les lui fournir; car depuis longtemps cette ville était renommée pour l'excellence de ses chœurs d'hommes au théâtre. Ces chœurs, composés en grande partie d'ouvriers, étaient encore remarquables alors par la beauté des voix; mais déjà les choristes n'étaient plus jeunes, et Ponchard ne put y trouver ce qu'il cherchait. Il crut qu'il rencontrerait les mêmes qualités chez les jeunes gens; mais bientôt il acquit la conviction que si les pères avaient de belles voix, leurs fils n'en avaient pas, et il ne put fournir un seul chanteur d'avenir au Conservatoire.

Quoi qu'il en soit de la cause, il est certain qu'une belle haute-contre est aujourd'hui le phénix introuvable. Ainsi que le *musico* de l'Italie, ce genre de voix n'appartient plus qu'à l'histoire. D'autre part, la voix féminine de véritable contralto est si rare, qu'on ne peut la considérer que comme une exception. Le système vocal de la musique dramatique a donc subi une transformation complète, car il n'y a plus d'intermédiaire entre le ténor proprement dit et le soprano. De là vient que les compositeurs ont cherché à rapprocher ces deux voix en élevant considérablement la première, tandis que le bariton et le bariténor sont venus se placer entre le ténor et la basse pour combler un vide. Qu'est-il arrivé de là? Une conséquence à laquelle personne ne me semble avoir pensé, et qui est la cause véritable de la prompte destruction des voix d'hommes au théâtre. Je vais expliquer ce mystère.

Si la constitution normale de la haute-contre ou ténor aigu est d'être formée d'un seul registre, la conformation du ténor proprement dit en renferme deux; le contraire est un cas exceptionnel dont la voix de Donzelli et celle de Haitzinger ont présenté les plus remarquables exemples. Or, les tendances de la musique dramatique de nos jours exigeant la puissance sonore et l'expression énergique, on a voulu, sans se douter qu'on cherchait à réaliser l'impossible, on a voulu, dis-je, faire de l'exception la règle, et transformer tous les ténors d'opéras sérieux en voix d'un seul registre.

Pour atteindre ce but, on s'est livré, sous l'empire d'une forte volonté, à des exercices de sons poussés par l'effort musculaire de la poitrine. L'effet produit par ces efforts a été, chez quelques chanteurs, d'obliger le larynx à s'élever au-dessus de sa limite naturelle d'ascension par l'action forcée de certains muscles. Par ces efforts souvent répétés, on parvient à gagner par degrés tantôt une note, tantôt une autre en sons laryngiens et puissants. C'est ainsi que la plupart des ténors se sont fait une voix factice depuis environ vingt ans. La plus remarquable transformation de ce genre a été celle de la voix de Duprez. Lorsqu'il débuta au théâtre de l'Odéon, vers la fin de l'année 1825, dans le rôle d'*Almaviva* du *Barbier de Séville*, sa voix laryngienne était bornée, et le second registre était la ressource principale de son talent, qui était déjà, sous le rapport du sentiment et du goût, celui d'un grand artiste, quoiqu'il eût alors peu de succès. Parti pour l'Italie vers la fin de l'année suivante, il y chanta sans se faire remarquer, revint à Paris en 1827, et parut dans quelques représentations à l'Opéra-Comique où il commença à montrer, dans la *Dame blanche*, cette puissante volonté qui, par la suite, devint la source de sa fortune d'artiste. Déjà son organe, soutenu par ses efforts musculaires, prenait de l'ampleur et de l'énergie. Mais ce fut surtout après son retour en Italie que, fatigué de paraître sans succès sur ces grandes scènes où la puissance de l'organe est nécessaire, il se dit, comme il me l'a répété lui-même : *J'aurai une voix ou je périrai*. Dès ce moment il se livra à l'étude qui devait transformer son organe en prolongeant le premier registre au-delà de ses limites naturelles, et faisant disparaître le second. On sait le succès de ses efforts, et comment il acquit bientôt une grande renommée chez ces mêmes Italiens qui l'avaient d'abord à peine remarqué. De triomphe en triomphe il arriva jusqu'à la grande scène de Saint-Charles, à Naples, où il régna pendant quelques années, et qu'il ne quitta que pour venir chercher de nouveaux et plus grands succès encore sur le théâtre de l'Opéra de Paris.

L'effet inévitable du travail musculaire qui force le larynx à monter au-dessus de sa limite naturelle d'ascension, pour fournir les notes élevées de poitrine, est d'ouvrir une plus large voie à l'émission du son et d'agrandir l'orifice de l'isthme du gosier, car tous ceux qui se sont livrés à cet exercice ont le tuyau vocal largement ouvert. Mais par cela même, le second registre s'anéantit, car celui-ci résulte précisément de la faculté de contracter la partie supérieure du tuyau vocal. De là vient que les chanteurs qui se sont habitués à chanter avec effort les notes élevées ne peuvent plus faire entendre de sons doux, ce qui est le signe d'une prochaine décadence de l'organe. Après quelques années de ce funeste exercice, le son ne peut plus se produire avec sûreté que par un effort violent. Mais cet effort doit avoir pour résultat la ruine rapide de l'organe, car on ne violente pas en vain ce que la nature a fait. Fatigués d'une extension exagérée, pour laquelle ils n'ont pas été disposés, les muscles qui servent à l'élévation forcée du larynx épuisent bientôt leur énergie, et peu d'années suffisent pour anéantir le chanteur le plus robuste. La carrière de Mariani, à qui la nature avait accordé une belle voix de ténor à deux registres, n'a été que de huit années, pour avoir voulu ne chanter que de poitrine; et Fraschini, que j'ai entendu à Naples, en 1841, presque à ses débuts, et qui possédait les moyens les plus puissants, avait déjà l'organe ruiné trois ou quatre années après. Tel sera le sort de tous ceux qui s'engageront dans cette funeste voie, car ce qu'on veut réaliser est une œuvre impossible et contre nature: nul ne peut faire que ce qui ne peut être exécuté que par deux registres le soit par un seul, à moins qu'on ne veuille la destruction de l'organe.

Ceci s'adresse bien plus aux compositeurs dramatiques qu'aux chan-

teurs, car ceux-ci se soumettent à la nécessité qu'on leur fait. De nouvelles combinaisons sont devenues nécessaires, si l'on ne veut réduire les théâtres lyriques aux dernières extrémités, à défaut de chanteurs. J'avoue que je me persuade que je rends en ce moment un service considérable à l'art en mettant en évidence des principes nouveaux qui ont pour eux l'évidence par leur énoncé, mais qui ont été jusqu'à ce moment couverts d'un voile. Il doit y avoir maintenant un temps d'arrêt dans la direction de la musique vocale, parce que cet art est en état de crise violente. La situation n'est pas normale, et les circonstances ne sont pas favorables, car il faudrait le repos politique et social pour aviser aux remèdes qu'on pourrait porter à cette situation. Le mieux serait donc de renoncer, au moins pour un temps, aux effets de puissance, et de chercher dans des combinaisons élégantes et gracieuses, pittoresques, neuves de formes et piquantes par l'originalité du rhythme, des effets nouveaux qui reposassent de l'excès d'énergie, et qui permissent d'employer les voix dans leur conformation naturelle. J'appelle sur ce point l'attention des jeunes compositeurs, et je leur promets un ample moisson de succès, si parmi eux se trouve le génie destiné à réaliser cette transformation.

FÉTIS père.

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

QUATRIÈME ARTICLE.

MM. Pleyel, Wœlfel, Ziégler, Hesselbein, Roller, Kriegelstein et Plantade, Hatzenbuhler, Montal, etc. — Des facteurs d'orgue.

Encore le piano, toujours le piano; c'est l'instrument essentiel, l'instrument à la mode, indispensable, qui enrichit celui qui le fabrique, celui qui le joue en soliste, et même celui qui ne s'en sert que pour donner des leçons. Les virtuoses qui le cultivent avec éclat prétendent que s'il résume au mieux toute vaste harmonie instrumentale, il n'est pas moins propre à dire la mélodie, grâce aux sons doux, graves et soutenus que sont parvenus à lui faire rendre les illustres facteurs de Paris, tels que Pleyel, Erard, Pape, Boisselot, Wolfel, etc.

Le piano porte, en effet, en lui tous les mystères de l'acoustique et, pour ainsi dire, ceux de la physiologie, car il laisse l'auditeur dans le doute de savoir si la différence du son qu'il y a entre les instruments de ces divers industriels provient du toucher de l'exécutant ou de l'œuvre du facteur; et s'il y a beaucoup de pianistes-machines, on pourrait dire qu'il y a en ces machines vie, âme, individualité. Nous disons cela pour les machines en bois autant que pour celles en chair et en os.

Je ne sais quel écrivain a tracé l'enfantement du piano d'une manière ingénieuse et pittoresque lorsque on Frankenstein, son créateur, son père, trace sur lui ce seul mot : « *Vu*; » et lui délivrant ainsi son passeport le lance dans le monde..... Il vit alors, il vit; mais par combien d'ouvriers a-t-il passé! Combien d'industries différentes a-il requises! Combien de pays a-t-il mis à contribution! Tenant aux métiers par la serrurerie, la menuiserie et la mécanique; aux sciences, par l'acoustique et la physique; aux arts, par son essence même, il ne renferme pas moins de quarante-quatre substances différentes; il emploie du fer, du cuivre, de l'acier, du laiton, de l'argent, du plomb, de l'ivoire, de la soie, du drap, de la peau, et seize espèces de bois différentes. Il demande du chêne pour la charpente, parce que le chêne est plus solide; le hêtre pour les endroits où il faut des chevilles, parce qu'il les serre en se resserrant; le cèdre pour les manches à marteaux, parce qu'il est léger et élastique; le cormier pour les sillets, parce qu'il est dur et lisse; le poirier pour les échappements, parce que l'échappement doit se taire et que le poirier n'est pas sonore; le tilleul pour les claviers, parce que le tilleul se coupe facilement et travaille peu; il lui faut les sapins blancs de Norwége pour les remplissages; les sapins rouges de Russie, gras, compactes et non saignés, pour les arcs-boutants, et les vibrants sapins de la Suisse pour les tables d'harmonie. Ce n'est pas tout : il va emprunter à la Guinée ses ivoires verts, au Sénégal ses ivoires blancs. Dédaigneux de nos bois indigènes et ne les trouvant pas assez riches de nuances et de nœuds, il demande sa parure extérieure à la puissante végétation des Antilles, se revêt des magnifiques bois d'acajou, d'ébène, de palissandre, et offre ainsi à notre admiration le spectacle d'un objet auquel il faut, pour se produire, six contrées et trois continents.

Créé au prix de tant de soins, il a besoin des mêmes soins pour vivre. Etre délicat et fragile, il redoute le froid et le chaud, l'humidité et la sécheresse, le travail et le repos. Si vous le jouez trop, il se fatigue; si vous le jouez trop peu, il se rouille. Choisissez-lui un logis convenable, et dans le logis une place qui ne soit qu'à lui, ni auprès d'un poêle, ni entre deux croisées, ni à côté d'une porte; car, hélas! il porte en lui un ennemi terrible, éternel, sa substance même, le bois. Le bois n'est jamais complétement mort; vous avez beau le couper au moment où il a le moins de sève, dans l'hiver; le faire sécher pendant plusieurs années, le débiter avec art, tuer enfin sa force de toutes les façons, l'étincelle de la vie que la nature a mise en lui est si puissante qu'elle s'endort, mais ne s'éteint pas. Le mois de mai arrive-t-il : ce morceau de bois, séparé de son tronc depuis dix ans peut-être, enfermé dans cette boîte depuis cinq, s'aperçoit que le printemps est venu, le printemps, le moment de croître, et il commence à s'agiter. Ouvrez-vous une fenêtre, laissez-vous entrer un souffle humide : soudain, à travers sa prison massive, il le pompe, il l'aspire, il se gonfle; et voilà le pauvre instrument désorganisé et malade; or, pour lui, être malade, c'est mourir; car, comme toutes les choses exquises, il n'existe qu'à la condition d'être parfait.

Pour tout ouvrage matériel et n'ayant que l'utilité en vue, on peut se contenter d'un à peu près. Qu'une commode, qu'une armoire s'ouvre avec plus au moins de facilité, ce n'en est pas moins une commode et une armoire; mais, pour un piano, la moindre altération le détruit dans le fond de sa nature, en fait un objet horrible au lieu d'un objet charmant: c'est Apollon changé en Marsyas.

Nous avons dit tout ce qu'il coûte; mais que de compensation dans ce qu'il donne! Quand je le regarde, il me semble voir en lui un de ces génies bienfaisants dont la riante imagination de nos pères peuplait les maisons bénies pour les protéger! Quel hôte charmant! Quelle animation il répand dans la vie domestique! Image non-seulement de l'harmonie matérielle, mais de l'harmonie morale, il est pour les âmes ce que le coin du feu est pour les corps, un centre qui réunit tout! Il sert aux études de l'enfant, il sert aux talents de la mère, il délasse le père fatigué, ramène quelquefois le mari absent, et les confond tous dans le partage d'une jouissance qui est en même temps une occupation. La lecture à haute voix, cette agréable compagne des soirées d'automne, offre moins d'agrément et d'utilité : il y a des personnes qu'elle ennuie, des distraits, qu'elle endort, des ignorants qui ne la peuvent comprendre, des esprits fatigués qui ne la peuvent suivre. Mais, grâce au piano, voici une habitante nouvelle qui entre chez vous; elle plaît à tous les âges et à toutes les professions : que vous soyez ignorant ou savant, jeune ou vieux, Français ou Allemand, n'importe; vous êtes homme, elle parle une langue que vous comprendrez, et que, nous le croyons, tout le monde parlera bientôt.

Un progrès insensible, mais assuré, amène cette révolution dans nos mœurs. L'art de la musique, non pas comme exécution instrumentale, mais comme reproduction des chefs-d'œuvre par la voix, entre peu à peu dans notre éducation, et tend à restituer à l'homme un de ses précieux priviléges. Semblables à des enfants qui, ayant reçu en héritage de leurs pères un jardin planté en partie d'arbres fruitiers et en partie de magnifiques fleurs, cultiveraient le verger avec mille soins, et laisseraient périr le parterre, les hommes, comme des fils ingrats, négligent la moitié des biens de Dieu; et dans le plus

beau de ses dons, la voix, ils laissent de côté, sinon la plus utile, du moins la plus charmante part, le chant. Nous parlons, nous ne chantons pas : est-ce donc que la parole peut tout dire? N'y a-t-il pas en nous mille sentiments, mille affections, et les plus profondes peut-être, que ne sauraient rendre les mots, avec leur précision sèche, brève et circonscrite? La puissance de la musique commence où celle de la parole expire ; et le chant est la voix de tout ce qu'il y a d'infini en nous, comme la parole est l'expression de tout ce qu'il y a de fini. Aussi, rendre un peuple musicien, c'est presque opérer une révolution sociale. L'exécution de la musique d'ensemble est un des plus vifs mobiles de fraternelle concorde : outre ce qu'il y a de sympathique dans la fusion même des voix, qui semble être la fusion des âmes, combien ne réunit-elle pas d'hommes qui, sans elle, ne se seraient jamais connus! Combien ne rapproche-t-elle pas de rangs que la naissance ou la fortune éloignerait l'un de l'autre. Combien crée-t-elle enfin de groupes d'amis rassemblés par le plus pur de tous les liens, une admiration commune! La musique d'ensemble enfin, introduite dans nos réunions, ranimera cet esprit de sociabilité qui fesait une de nos gloires, et qui fait un de nos regrets, cette causerie française, si délicieusement maniée par nos pères, mais qui peut-être ne suffit plus seule aux sentiments nouveaux et plus profonds où nous a jetés le passage à travers deux révolutions. Cependant il faut un soutien à cette musique; il faut, pour qu'elle puisse être exécutée, une base d'harmonie sur laquelle elle s'appuie, un instrument qui l'accompagne et la complète. Or, qui peut remplir ce beau rôle, si ce n'est le piano? Également propre, par la richesse de son organisation, à la première place et à la seconde; habile tout à la fois à rendre les œuvres écrites pour lui, à reproduire les grandes œuvres instrumentales réduites à sa taille, et à servir de soutien à la voix; orchestre, accompagnateur et récitant tout ensemble, c'est à lui, à lui seul d'être l'introducteur de cette nouvelle muse dans le monde moderne. Le piano, en se métamorphosant sans cesse, va se perfectionnant toujours. En même temps qu'il grandit comme puissance, il baisse comme prix; pendant qu'il se déploie en magnifique instrument à queue pour les grands concerts, il se rapetisse en *pianino*, pour trouver place dans les plus petits réduits ; il se sent le représentant d'une cause populaire. Aussi, comme tout le monde l'accueille! La France, au commencement de ce siècle, ne comptait que cinq ou six facteurs, qui fabriquaient cinq ou six cents pianos par an; aujourd'hui Paris seul renferme plus de deux cents manufacturiers, qui font plus de six mille instruments. Quelle surprise et quel juste orgueil rempliraient l'âme de Schrœder, le modeste inventeur du piano, si, tout à coup renaissant, il était transporté au milieu des immenses ateliers de Pleyel, qui fournissent chaque année plus de neuf cents instruments, emploient trois cents ouvriers, possèdent des chantiers de bois indigènes et exotiques pour plus de quatre mille pianos; en peuplent non-seulement Paris et la France, mais encore l'Italie et la Belgique, les États-Unis, le Mexique, les Antilles, et envoient ainsi par tout le monde des propagateurs du plus noble des arts!

Après cette appréciation artistique, qu'est-il besoin de descendre à l'analyse des moyens mécaniques employés par l'habile industriel? Camille Pleyel est d'abord artiste, facteur, pianiste improvisateur; et la grâce de son jeu est en harmonie avec la suavité du son des pianos qu'il fait faire, qu'il dicte, pour ainsi dire, que ses ouvriers, ses égaliseurs confectionnent sur la nature de son talent. Car ce n'est pas tout que d'avoir des capitaux, à ce que prétendent les médiocres ou petits facteurs de pianos; pour réussir dans cette industrie, il faut avoir, avec le sentiment musical, le génie de la patience et de l'ordre. Sans ces qualités essentielles, on peut acquérir une brillante réputation et la perdre bientôt, comme Freudenthaler et Petzold, qui, dans le temps, ont rivalisé les premières maisons de Paris, et dont les noms sont aussi oubliés que les instruments. Que ces petits facteurs dont nous venons de parler, et parmi lesquels nous ne nions pas qu'il n'y ait des hommes de talent et d'avenir, sachent lire, apprécier l'utilité de la critique, de la publicité, et ils arriveront également à leur tour.

—Ce n'est point parmi les petits facteurs que nous mettrons M. Wœlfel, déjà connu parmi les travailleurs ingénieux et consciencieux qui s'occupent du progrès de la manufacture des pianos. M. Wœlfel est un homme chercheur, inventeur, modeste, trop modeste ou peut-être trop craintif de se voir spolié de ses inventions qu'il devrait s'appliquer à perfectionner. Il nous souvient qu'il avait trouvé un excellent moyen de fixité pour l'accord, qu'il a trop négligé de propager. Son beau piano à queue et à clavier demi-circulaire est une innovation qui méritait plus d'attention qu'elle n'en a obtenu des professeurs, des virtuoses et des organes de la publicité. Le clavier de cet instrument, qui permet un développement de force égale et rationnelle aux deux bras et aux mains, aurait sans doute fixé l'attention du jury. Que M. Wœlfel se garde du travers d'inventer pour le plaisir de créer, et non pour utiliser. Quoi qu'il en soit, on pourrait voir une preuve de son mérite dans la jalousie qu'il excite parmi les petits industriels que nous avons cités plus haut, et qui ne sont probablement pas étrangers au bris de quelques marteaux d'un des pianos exposés par M. Wœlfel, la veille de l'envoi devant les membres du jury pour l'audition.

— Un fait à peu près semblable a eu lieu sur un piano droit de M. Ziégler, autre facteur intelligent qui méritait peu de subir une pareille plaisanterie, s'il y a quelque chose de plaisant en cela. La partie du mécanisme qui sert à produire le *forte* a été enlevée de l'instrument de M. Ziegler. Ce jeu de basse envie n'a rien de commun avec le jeu franc, rond et doux du piano de ce facteur, que M. Erard lui-même a complimenté sur la solidité de son clavier, l'harmonie générale de son mécanisme et le son suave et pur de sa pédale céleste.

— M. Hesselbein a fait porter à l'exposition un fort beau piano à queue, à la confection duquel il a mis tous ses soins et son talent de bon facteur, qui ne lui est pas contesté. Avec ce grand piano d'artiste, il a aussi exposé un piano droit, orné de charmantes peintures qui, indépendamment de sa brillante sonorité, est un meuble de luxe fait pour orner le salon le plus aristocratique de la Chaussée-d'Antin, ou de figurer au noble faubourg Saint-Germain, si ses habitants savaient encore dépenser de l'argent en faveur de l'industrie et des arts.

— M. Roller est un facteur d'une réputation faite, et qui a obtenu en 1844 le *nec plus ultra* des récompenses que peut désirer un industriel. Ses pianos sont toujours estimés. Il devrait désirer de les voir aimés par les artistes, et occuper un peu plus souvent, dans les concerts, l'estrade des solistes et de la publicité. Il ne suffit pas de se dire à soi-même et à ses amis qu'on a du talent, il faut le prouver à tout le monde et d'une manière éclatante, surtout en fait d'instruments de musique.

— Nous ne pensons pas non plus que MM. Kriegelstein et Plantade considèrent la médaille d'or qui leur a été décernée en 1844, comme une décoration d'invalides. Seraient-ils comme l'académie de Marseille, que Voltaire qualifiait de la plus honnête fille du monde parce qu'elle ne faisait jamais parler d'elle?

— M. Hatzenbuhler se maintient toujours à la place qu'il a su se faire parmi nos meilleurs facteurs. Ses instruments sont bien confectionnés, solides, d'une brillante sonorité et facile à jouer.

— En disciple de la maison Érard, M. Soufleto se distingue toujours aussi par la fabrication de ses pianos à queue. Dans les soirées musicales qu'on donne parfois dans son salon, les auditeurs peuvent apprécier et reconnaître les études consciencieuses qu'il a faites dans son art.

— Homère et Milton pouvaient bien penser et faire écrire des vers; mais, aveugle comme ces illustres poëtes, M. Montal fait faire et fait lui-même de fort bons pianos, construits avec autant de précision dans la forme, le mécanisme, que de force et de douceur dans le son. Il résulte évidemment de cela que M. Montal, dans sa partie, est au moins aussi fort que Milton et Homère dans la leur. Il a publié, de plus, un excellent traité sur l'art, si c'est un art, d'accorder le piano,

attendu qu'il est un excellent accordeur lui-même. Et comme on veut se convaincre de cette singularité, il est souvent appelé dans des maisons par curiosité; il se fait ainsi de nombreux clients comme accordeur et comme facteur de pianos.

Ne pouvant trouver soixante-neuf formules différentes de louanges pour tous les facteurs qui ont exposé, et ne voulant pas user de tous les droits de la critique à l'égard d'honnêtes industriels qui, malgré les temps difficiles que nous venons de traverser, ont consacré tant de brillants tributs à l'une des plus utiles gloires de la France, celle des beaux-arts, nous consignerons ici, comme *memento* de publicité, les noms des exposants. C'est d'ailleurs un moyen de constater que ceux qui ont été déjà désignés comme dignes d'obtenir des récompenses faisaient réellement partie des facteurs qui ont exposé, ce qui n'a pas toujours eu lieu aux précédentes expositions, ainsi que l'a signalé la *Gazette musicale*. Elle a fait sentir aussi la nécessité de nommer des hommes spéciaux pour faire partie du jury, surtout en ce qui concerne la facture des pianos, sur lesquels il est facile de séduire momentanément et d'abuser l'oreille des auditeurs qui ne jugent du mérite de ces instruments que par la sonorité. Comme conséquence de ces justes observations, M. Erard fait partie du jury de cette année, et M. Pleyel, comme délégué désigné par les facteurs eux-mêmes, a été appelé comme le plus juste et le plus désintéressé des appréciateurs des différents concurrents dans cette branche d'industrie artistique, qu'il a lui-même portée à un si haut degré de perfection.

Outre les facteurs que nous avons nommés dans cet article et le précédent, on compte au nombre des exposants : M. Laborde, ingénieur mécanicien, dont les instruments, dit-il, gardent *un constant accord*; M. Richer, qui a fait le piano-tendeur ou à contre-tirage; M. Bonnifas, inventeur des cordes en fer; M. Van Gils, qui a imaginé des pianos élastiques; M. Beuno, qui a exposé un piano en bois de chêne d'un bon style et qui rappelle celui en bois de noyer que M. Erard mit à l'exposition de 1839. Ce piano à queue et en bois indigène dans toute sa simplicité, sans aucun vernis, était orné de têtes sculptées et de figures peintes du plus bel effet. Après ces industriels animés d'un esprit d'innovation, s'appliquant au mécanisme ou à la forme extérieure de l'instrument, nous citerons l'association des facteurs, qui n'a exposé qu'un piano, puis MM. Rinaldi, Niderreither, Aimé Thibout, Klein-Jasper, Schmidt, Weber, Van Overbegle, Franck, Eleké, Bonnet, Gillant, Bantz, May-Janus, Rogez, Mercier, Klippel, Bord, Limonaire, Guerber, Alphonse Grus, Eslanger, Lefèvre, Burckardt, Perichon aîné, Herman, Vygen, Scholtus, Bardies, Amédée Thibout, Domény, Moullé, Blondel, Avisseau, Schœn, Schultz, Ege, Codhant, Lainé, Arnould, Flammant, Herce-Mainé, Rittner, Wiernig, Paurelle, Isidore Maugnié, Mulher, Pfeffel, Monniot, Gibot, Aucher, Franche et Buchez.

Nous pensons qu'il faut classer MM. Jaulin et Pellerin, le premier inventeur du pianorgue, et le second, qui fabrique le nouvel instrument dit mélophone, parmi les facteurs d'orgues avec MM. Alexandre Debain, Stein, etc. Ce dernier mérite d'être distingué pour ses orgues expressives et à système transpositeur.

Facteur de grandes orgues, comme il le dit lui-même, depuis longues années, il a appliqué à l'orgue expressif le mécanisme des orgues à tuyaux. Trois choses avaient manqué jusqu'à ce jour aux orgues expressives : la *puissance*, qui permît de dominer une masse de voix chantant en chœur; la *simplicité* de confection, qui rendît l'instrument facilement visible dans toutes ses parties et qui en permît la réparation par le premier menuisier venu, et la *qualité des sons*, qui pût se combiner avec la puissance, de façon que l'instrument convînt également aux salons et aux églises. Les efforts de M. Stein ont tendu à obtenir ce triple résultat, et il l'a obtenu. Nous n'entrerons point dans les détails trop techniques et, par conséquent, arides pour nos lecteurs, sur tous les procédés employés par cet habile facteur pour faire de l'orgue un instrument tout à la fois mondain et religieux; mais il est juste de reconnaître qu'il a mis heureusement à profit l'ingénieux moyen des soupapes de l'Anglais Barker, et beaucoup d'autres procédés qu'il a perfectionnés. Celui de mettre à jour le mécanisme de son instrument et de l'extraire par compartiments pour le réparer en cas d'avaries, dévoile en M. Stein le génie simple de la mécanique, et celui-là c'est le meilleur.

Quoi qu'il en soit de ces orgues, commodes pour la forme et le prix, de la petite propriété et de la modeste dévotion musicale, les établissements Cavaillé-Coll, Daublaine et John Abbey, n'en sont pas moins toujours les maisons souveraines de la facture des grandes orgues; et les produits de leurs travaux incessants règnent dans les principales basiliques de Paris et de nos principaux départements : ils n'ont cessé de jouer un rôle actif, brillant et peut-être un peu trop bruyant, pendant tout le cours de l'exposition.

HENRI BLANCHARD.

VARIÉTÉS.

Début de Mme Ugalde et de M. Bauche dans *Haïdée*. — Auditions musicales.

Mme Ugalde est une charmante cantatrice, à vocalisation hardie, à qui l'on prodigue pour le moment les rôles, les bouquets et les traits de chant les plus scabreux : elle a l'air de prendre en pitié le fameux *ut* de Duprez. Les compositeurs et le public ont tort d'abuser de ces brillantes facultés. Enchérissant sur le mécanisme vocal que déployait Mlle Lavoye dans le rôle d'*Haïdée*, voici que Mme Ugalde dit au troisième acte de cet opéra l'air qui s'y trouvait, mais enrichi, si ce n'est tourmenté, d'une *coda*, d'une péroraison en traits modulés et surchargés d'ornements, de trilles et d'agréments que l'habile vocalisatrice emporte à la pointe de sa voix. Ce n'est point sans raison que nous disons à la pointe; car de pareils tours de force, répétés trop souvent, finissent par rendre la voix pointue, maigre, mesquine et bavarde. Le rossignol entremêle son chant de tenues suaves et pures; le serin, disciple de la civilisation et de la serinette, ne nous fait entendre que traits sur traits, jolis si l'on veut, mais monotones, parce qu'ils sont toujours brillants.

Nous sommes les premiers qui, dans cette feuille, avons signalé, encouragé Mme Ugalde, alors Mlle Delphine Beaucé, dans les concerts où elle se faisait entendre. Douée d'un bon sentiment musical et dramatique, elle disait largement de belles cavatines italiennes, et même celle de la *Favorite*, d'un excellent style de chant. Qu'elle se souvienne de cela quelquefois, dans l'intérêt de son avenir et pour la conservation de sa voix.

M. Bauche continuait ses débuts par le rôle de Loredano dans la même pièce. Il s'y est montré dramatique par la diction et la voix, surtout dans le beau duo de la scène du second acte entre l'amiral et Malipieri. Ce morceau est fort long, mais il est parfaitement traité par le compositeur; MM. Bauche et Hermann-Léon l'ont dit en excellents acteurs lyriques. Le premier a si bien dit, comme comédien et chanteur, le couplet : *Il est a toi*, etc., qu'on le lui a redemandé, et qu'à la seconde fois, comme à la première, il a provoqué d'unanimes applaudissements.

— M. Hall, pianiste suédois, au jeu fin et délicat, a fait entendre, dans une soirée musicale qu'il a donnée dernièrement chez lui, un trio pour piano, violon et violoncelle, de sa composition, qu'il a exécuté avec MM. Arnaud et Léopold Dancla. Cette œuvre de musique sérieuse est d'une bonne forme : les idées ingénieuses y dominent plus que l'imagination; mais ce trio, qui n'est pas le premier, à ce que nous croyons, de M. Hall, témoigne qu'il y a en son auteur des chances d'avenir de bon compositeur.

— Mlle Charlotte de Malleville a aussi donné, à domicile maternel et artistique, une séance de bonne musique classique qu'elle interprète en pianiste de premier ordre, animant d'une vigueur presque masculine, d'une chaleur toute inspirée les œuvres du passé, les disant même

quelquefois, par excès d'enthousiasme et de juvénilité, *un poco troppo a tempo rubato*. Nous nous servons de ce dialecte pour formuler une légère critique, dans la pensée qui nous vient que Mlle de Malleville ne sait peut-être pas l'italien.

Il a été dit là un quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse composé par un amateur qui s'occupe plus spécialement de l'art de guérir que de l'art musical. Nous ne dirons pas à l'auteur : Dieu nous garde d'un dîner d'amis et d'un concert d'amateur; mais, à l'exemple de cette vulgaire et culinaire plaisanterie, qui ne manque pas tout à fait de sens lorsqu'elle prétend qu'il faut se procurer d'abord un lièvre quand on veut faire un civet, nous dirons à l'auteur de ce quintette qu'il faut avoir étudié la fugue quand on veut écrire en style fugué, comme il a tenté de le faire dans son *scherzo* et son finale. Si le genre scientifique est déjà peu amusant, la parodie de la science a quelque chose de faux et d'incertain dans son allure qui impatiente les gens qui savent, sans amuser les ignorants. Du reste, le premier morceau et l'andante de cet œuvre d'amateur sont remarquables de logique et de grâce mélodique.

La bénéficiaire, bénéfice qui s'est réalisé en bravos réitérés, a dit délicieusement un trio d'Onslow pour piano, violon et violoncelle, œuvre 26, qui a subi plusieurs transformations instrumentales et qu'on entend toujours avec plaisir; et puis Mlle de Malleville a dit la délicieuse sonate en *si* bémol majeur, pour piano et violon, par Mozart; et puis d'autres sonates de Beethoven, celle pour piano seul, œuvre 27, en *ut* dièze mineur, qui est tout un drame passionné, celle qui vous fait tant rêver de tristesse d'amour et de vengeance. A cet andante si mystérieux, si sombre, à cette basse si pesamment scandée, n'entendez-vous pas ce chevalier armé de toutes pièces, dont les pas lourds, dont l'épée retentissent sur les dalles de la salle du manoir gothique? Il vient prendre congé de sa jalouse et terrible châtelaine, comme nous le dit Alfred de Vigny en beaux vers. Et la voyant sur sa couche, en proie à la souffrance, il lui demande d'où provient son mal. — Mon mal? mon mal, dit-elle, vient, comme celui que je remarque déjà en vous, d'avoir pris dans cette coupe

Le reste du poison que je vous ai versé!

Et le finale de cet œuvre de Beethoven ne dit-il pas les pleurs, les cris, les menaces et les tortures de cette scène de vengeance? Et bien! Mlle de Malleville dit tout cela en digne interprète de ce drame sombre et terrible.

H. B.

LITTÉRATURE MUSICALE.

LES MUSICIENS BELGES

PAR EDOUARD FÉTIS.

(1er article.)

Pardon, mille fois pardon, cher et honorable confrère, de ne vous avoir jusqu'ici remercié que par mon silence du cadeau précieux que je tiens de vous. Voilà tantôt quatre mois que j'ai entre les mains vos deux charmants volumes, que je les lis et relis pour mon instruction, pour mon plaisir, et que je ne vous ai pas dit un seul mot de tout le bien que j'en pense. Je ne m'excuserai pas sur mes labeurs obligés, sur mes fonctions officielles; vous ne me croiriez pas et vous auriez raison. Vous savez par vous-même et par l'exemple de votre illustre père, qu'avec l'habitude et le goût du travail, on trouve toujours du temps pour tout. Vous savez que la vie la plus occupée laisse encore des loisirs, que chacun emploie comme il l'entend : celui-ci à se promener, à pêcher à la ligne, à regarder couler l'eau; cet autre, à feuilleter des livres, à noircir du papier, en écrivant sur l'objet habituel de ses prédilections et de ses études. Vous savez peut-être aussi qu'il y a des gens qui n'approuvent pas cette dernière façon de passer ses loisirs, mais on s'inquiète peu de leur suffrage, ce qui fait que je suis tout-à-fait coupable envers vous et que je n'essaierai pas même de me justifier. Condamnez-moi sans m'entendre ou sans me lire; vous ne serez que juste et je ne le serais pas en me plaignant.

Les lignes qui vont suivre ne sont donc pas à votre adresse : Je ne les trace que dans l'intérêt des lecteurs de la *Gazette musicale*, qui vous connaissent par les excellents articles que vous lui envoyez trop rarement, et qui seront curieux d'apprendre ce que c'est qu'un livre sorti de la même plume. Or ce livre est à la fois une histoire de l'art musical considéré d'un certain point de vue, un mélange de biographie et de critique. C'est un monument de proportions non moins élégantes que solides dressé en l'honneur des grands musiciens de tous les âges et de tous les genres que la Belgique a mis au jour. Pour mon compte, j'ai toujours aimé ces ouvrages consacrés à la gloire d'une nation ou d'une ville; j'ai toujours approuvé le soin religieux avec lequel des écrivains consciencieux et habiles se plaisent à recueillir les titres de leur pays et à revendiquer la part qui lui revient dans le trésor universel de la science et de l'art. Les musiciens belges avaient surtout des droits à ce que leur part fût hautement reconnue, car cette part est immense et remonte aussi loin que la musique même.

Une autre fois, mon cher confrère, ou plutôt mes chers lecteurs, je remonterai le cours des siècles avec M. Edouard Fétis. Je vous apprendrai avec lui comment les grands musiciens naissaient en foule sur le terrain fécond de la Belgique, comment et par quels motifs ils s'éloignaient de leur patrie pour aller à Rome, à Venise, à Naples, à Milan, fonder des écoles où se formèrent des maîtres italiens. Je vous raconterai ce qu'ont fait d'admirable, de profond, d'immortel, les Tinctoris, les Josquin Deprés, les Adrien Willaert, les Cyprien de Rore et tant d'autres depuis Orland de Lassus jusqu'à Philippe de Mons, jusqu'à Grétry et à Gossec, deux grands artistes que la France s'est appropriés, mais que la Belgique n'en réclame pas moins pour ses enfants.

Aujourd'hui, si vous le permettez, je m'élancerai de plein saut au beau milieu du livre; je céderai à mon inclination et peut-être à la vôtre; je vous parlerai de théâtre et d'opéra. Comme introduction à ce chapitre toujours intéressant, toujours actuel, j'aurais bonne envie de vous répéter la légende beaucoup plus profane que sacrée de la fameuse Camargo, cette *étoile* de la danse au firmament du dernier siècle, plus de cent ans avant que nos voisins d'outre-Manche eussent baptisé de ce nom d'*étoile* les chanteuses et danseuses célèbres, qu'ils appellent *Operatic stars*.

C'est que la famille musicale des Cupis est un des fleurons de la couronne dont Bruxelles se pare et s'enorgueillit; c'est que Marie-Anne Cupis de Camargo descendait en droite ligne d'un officier du nom de Cupis qui, vers la seconde moitié du XVIe siècle, servait dans les armées de l'empereur, et qui avait épousé une demoiselle de Camargo, petite-fille d'un navigateur espagnol, célèbre pour avoir fait le voyage du Pérou par le détroit de Magellan, à travers mille dangers. Trouvez une seconde ballerine dont la noblesse s'appuye sur une telle suite d'aïeux! Le sieur de Cupis fut tué sur le champ de bataille, et sa veuve choisit Bruxelles pour sa résidence; mais comprenant que son fils ne pouvait vivre dans une noble oisiveté, elle lui fit apprendre en même temps la musique et la danse. Le jeune homme réussit à merveille dans sa double profession : toutes les bourgeoises de la ville voulaient l'avoir pour maître, et dans ce nombre était une fort jolie person ne dont la mère tenait boutique de mercerie dans une des rues qui avoisinent la Grand'Place. L'amour ne tarda pas à naître; le mariage s'ensuivit, et bientôt vint au monde la petite Marie-Anne, qui devait être l'illustre Camargo.

Il faut voir dans l'ouvrage de notre auteur les détails de cette éducation, qui eut pour résultat définitif un grand talent et une grande renommée. Il faut y voir comment le génie instinctif de l'enfant se développa, d'abord grâce aux leçons de son père, et puis en assistant à des représentations de l'Opéra de Paris, en se modelant sur les *étoiles* de l'époque, et notamment sur une demoiselle Prévost qui, plus tard, se repentit bien vivement d'avoir aidé une formidable rivale à faire ses premiers pas. Marie-Anne Camargo revint à Bruxelles, et Dieu

sait avec quels transports on l'y accueillit, lorqu'elle débuta sur le théâtre à l'âge de dix ans, comme première danseuse ! La ville de Rouen eut l'adresse de l'enlever à sa ville natale ; mais, suivant l'expression consacrée, sa place était marquée à Paris. Ses débuts à l'Opéra eurent lieu en 1726 : elle avait seize ans, et parut dans *Athis*. Son triomphe fut complet, mais l'intrigue... mais la cabale, et surtout la jalousie de mademoiselle Prévost, qui avait commis la faute de la présenter comme son élève !... Elle s'en vengea en reléguant Camargo dans la foule des simples figurantes. Les réclamations de son père n'y faisaient rien, le hasard et le génie vinrent à son aide. « Un » soir, dit notre auteur, qu'on dansait un ballet où se trouvait une » scène de l'enfer, un des trois Dumoulin, celui qu'on avait surnommé » le *Diable*, ne se trouva pas sur le théâtre au moment où son tour » était venu de figurer dans une entrée. Déjà l'orchestre avait joué » quelques mesures, sans que l'artiste parût. Camargo, voyant que » l'entrée n'était pas remplie, conçut et exécuta un projet hardi : elle » s'élança de son rang, et improvisa des pas ravissants. Son imagi- » nation lui fournit sur-le-champ des poses si gracieuses, des attitu- » des si variées, des mouvements si simples et si imprévus, que la » salle entière éclata en bruyantes manifestations d'enthousiasme. »

Il n'y avait plus à s'en dédire : Camargo avait été portée sur le pavois de la danse. Désormais il ne fut plus question que de Camargo; son nom fut mis à l'ordre du jour de toutes les modes nouvelles ; on ne vit que des coiffures et des robes à la Camargo. Dans son art, elle opéra une révolution entière ; elle surpassa Mlle Prévost, sa ci-devant maîtresse, dans les danses nobles, les menuets, les passe-pieds. Quant aux gavottes, aux rigodons, aux tambourins, aux loures, qu'on appelait les grands airs, elle y était encore bien plus incomparable. Enfin, et c'est là gloire dont nous pouvons juger le mieux, « elle introduisit les jupons courts à l'Opéra, parce que les longs vê- » tements gênaient sa danse vive et pétulante ; mais pour accorder la » décence avec ce qu'exigeait le caractère particulier de sa danse, » elle mit des caleçons, ce qui ne s'était pas fait avant elle. Comme » toute innovation, celle-ci fut critiquée ; mais on finit par recon- » naître que c'était une nécessité de la nouvelle école de danse qui » s'établissait. »

Hélas ! la plus pure gloire a ses taches : le soleil a bien ses éclipses ! Camargo, qui s'enlevait si haut d'elle-même, fut enlevée deux fois d'une autre façon, la première par le comte de Melun, et à cette occasion le père écrivit au cardinal de Fleury cette mémorable supplique conservée à la bibliothèque de la ville de Paris, textuellement reproduite par M. Édouard Fétis ; la seconde fois, par le comte de Clermont, auquel, il faut l'avouer, elle opposa fort peu de résistance. S'il était possible en pareil cas de risquer une justification, je dirais (toujours avec notre auteur) que Camargo ne touchait que deux mille cinq cents francs d'appointements, et cinq cents francs de gratification par année, circonstance atténuante sans doute. Lorsqu'elle se retira du théâtre, en 1751, elle obtint du roi la pension dont avait joui Mlle Prévost pendant toute sa vie. Elle passa ses dernières années dans une retraite honorable, avec une demi-douzaine de chiens et un ami, auquel en mourant elle laissa ses chiens, et qui lui fit faire de magnifiques obsèques.

Camargo ne s'était pas bornée à l'art de la danse ; douée d'une jolie voix, elle avait aussi cultivé l'art du chant. Elle avait même un jour réalisé cet idéal tenté depuis par une foule d'artistes *in utroque*, c'est-à-dire à ambition double, en dansant et en chantant dans un divertissement composé à sa demande et intitulé les *Talents lyriques*.

Elle avait un frère formé par son père à l'art du violon, comme elle pour la danse. François Cupis de Camargo se fit entendre, dès l'âge de dix-neuf ans, au concert spirituel. Il entra plus tard en qualité de premier violon à l'Opéra, et souvent il lui arriva d'accompagner sur son instrument les pas de sa sœur dans des ballets dont les auteurs avaient voulu réunir à leur profit deux célébrités de même famille et de divers genre. Ce François Camargo eut un fils qui devint l'un des premiers virtuoses sur le violoncelle, et entra aussi à l'Opéra. Puis il fut saisi de l'amour des voyages ; il parcourut l'Allemagne et l'Italie. A Milan, il épousa Julie Gasperini, célèbre cantatrice, et l'on entendit plus parler ni de lui, ni de sa race, comme s'il en eût été le dernier rejeton.

Venons au théâtre de Bruxelles dont on aurait tort de dire que l'origine se perd dans la nuit des temps. Au contraire, M. Edouard Fétis nous la dévoile avec une clarté parfaite, en nous montrant ce théâtre sortant de trois congrégations ou *chambres de déclamation*, dont les membres étaient des savants et des poëtes de la ville, versifiant avec privilége et permission des magistrats. Peu à peu ces chambres s'endormirent et négligèrent leurs devoirs. Des sociétés bourgeoises leur succédèrent, toujours avec privilége, consistant à jouer des pièces en public. Parmi ces pièces se glissaient des farces de tréteaux, par exemple, *Jean de Nivelle et son chien*, qui faisait les délices des amateurs.

Ce fut en 1695, après le bombardement de Bruxelles, que, par ordre de l'électeur de Bavière, s'éleva le théâtre de la Monnaie, destiné à la représentation d'opéras. Vers la même époque, un particulier fit construire à ses dépens le théâtre dit du Coffy, pour y jouer la comédie. *O Athéniens, combien il en coûte pour vous plaire !* Cette apostrophe classique et mélancolique n'a jamais été répétée plus justement par personne que par les directeurs de spectacle. L'histoire des théâtres de tous les pays et de tous les temps est celle des déceptions les plus cruelles de la fortune; et tant qu'on n'aura pas trouvé le secret de forcer le public à s'amuser, voire même, en cas de besoin, à s'ennuyer malgré lui, cette histoire s'allongera de pages douloureuses. Un sieur Molin le trouva pourtant, ce bienheureux secret, et l'exploita dans cette même salle de la Monnaie, avant lui fertile en naufrages.

A son arrivée, il voulut augmenter le prix de l'abonnement, qui n'était pas en rapport avec le prix du bureau et avec les dépenses obligées de l'entreprise. Les anciens abonnés se liguèrent entre eux pour laisser le théâtre désert. L'été commençait, la campagne offrait des agréments préférables à ceux du théâtre : la ligue eut donc son plein effet. Le directeur n'eut pas l'air de s'en apercevoir; il ouvrit sa salle comme à l'ordinaire, et en fit les honneurs à ses parents et amis. L'hiver survint. Les abonnés rentrèrent dans la ville et trouvèrent que la plaisanterie avait assez duré; mais le directeur ne céda pas, et quand les abonnés lui offrirent de souscrire aux conditions qu'il avait posées, il leur déclara que son intention n'était plus de faire d'abonnements. « Jamais, ajouta-t-il, il n'avait joui si à l'aise du spectacle; il » avait pris l'habitude de choisir ses places parmi celles que la retraite » des anciens abonnés avait rendues vacantes ; il lui en aurait trop » coûté d'y renoncer. » Qu'arriva-t-il? Les abonnés, ne pouvant se passer de spectacle, furent réduits à payer à la porte, deux ou trois fois plus cher qu'ils n'auraient payé autrement. Le sieur Molin recouvra dans l'hiver toutes ses pertes de l'été; ce qui prouve qu'il avait du caractère et un coup d'œil juste; mais cela prouve aussi qu'il avait l'argent nécessaire pour attendre que *la bise fût venue*, et nous connaissons d'habiles directeurs qui voudraient bien être dans sa position.

Autre moyen de soutenir les théâtres chancelants et de faire couler dans leurs caisses épuisées les flots du Pactole. Ce moyen, il en a été question dernièrement dans ce journal, et nous nous sommes permis fort inconsidérément de dire que c'était une vieille idée renouvelée des Grecs. Non pas ! c'est une idée prise entre autres au sieur d'Hannetaire, qui avait été l'associé de Favart dans l'exploitation moitié artistique, moitié militaire du théâtre de Bruxelles, sous la direction souveraine du maréchal de Saxe. Après l'évacuation de la Belgique par les Français, le théâtre ferma : quelques hauts et puissants seigneurs le rouvrirent et se dégoûtèrent bientôt de leurs fonctions administratives. D'Hannetaire reparut, et ne demanda pour toute subvention que la permission d'adjoindre à son théâtre des redoutes ainsi que des salles de jeu, dans lesquelles la noblesse pût venir se ruiner au pharaon. La spéculation réussit : le directeur prospéra; la noblesse perdit son argent

tant et si bien que le gouvernement se crut forcé d'intervenir et de défendre le pharaon. Quatre cents pistoles de Brabant, environ huit mille livres de France, furent proposées en dédommagement. D'Hannetaire sourit de pitié et se retira dans sa tente, en ayant soin d'emporter l'or et l'argent dont il avait fait litière.

Voilà l'expédient que de profonds esprits avaient rêvé, qu'ils rêvent encore peut-être pour fournir des subventions abondantes aux théâtres de Paris. Il est vrai qu'ils n'auraient admis dans leurs tripots que la noblesse étrangère, préférence éminemment nationale! On assure que c'était aussi l'idée favorite d'un ancien édile parisien, et il faut la lui pardonner à cause de son âge. Les anciennes idées sont comme les anciennes amours, on y revient sans cesse, parce qu'à travers ses lunettes, on les croit toujours dans leur printemps. Cependant et malgré l'efficacité de l'expédient, malgré l'éloquente adresse de leurs apologistes, nous persistons à douter que le système du sieur d'Hannetaire, Barbaïa et *tutti quanti* parvienne jamais à se réimplanter chez nous.

Paul SMITH.

(*La suite au prochain numéro.*)

NOUVELLES.

*** La réouverture de l'Opéra est fixée au lundi, 3 septembre. Le ballet nouveau, dont Carlotta Grisi doit jouer le principal rôle, sera donné dans la quinzaine suivante. On sait que Perrot en est l'auteur, et que ce sera son début à Paris comme chorégraphe. M. Adolphe Adam en a écrit la musique.

*** Gueymard vient de donner plusieurs représentations au Havre; Poultier, Mme Jullienne et Mlle Fuoco en ont donné une à Rouen.

*** Puisqu'il est décidé que les lycées Louis-le-Grand, Napoléon et Saint-Louis reprennent leurs anciens noms, momentanément changés en ceux de Descartes, Corneille et Monge, il faut espérer que nos deux premiers théâtres obtiendront aussi la permission de s'appeler Opéra et Théâtre-Français, au lieu de *Théâtre de la Nation* et *Théâtre de la République*, qualifications beaucoup trop vagues et que l'usage n'adoptera jamais.

*** La traduction italienne du *Prophète*, qui se joue en ce moment à Londres, est de M. N. di Santo-Mango, qui s'est déjà fait connaître par plusieurs travaux de même genre sur des mélodies de nos compositeurs modernes.

*** M. Fiorentino a de l'esprit, mais il n'a pas la moindre mémoire, et voilà sans doute pourquoi il nous impute des torts qui n'appartiennent réellement qu'à lui. Qui de nous s'est fâché le premier, au lieu de raisonner? Qui de nous a lancé le premier des noms propres au lieu d'arguments? Qui s'est attaqué à la qualité des personnes? Eût-il nous accuser encore de pédantisme, nous lui apprendrons, à lui étranger, que ce procédé n'a jamais été considéré en France comme de bonne guerre ni de bon goût. Du reste, quoi qu'il en dise, et nous en appelons à nos lecteurs, la *Gazette musicale* n'a jamais *verbalisé* ni *empoigné* qui que ce soit, pas même les dignes confrères qu'il connaît aussi bien que nous, pour lesquels il professe peu d'estime, et dont pourtant il continue à notre égard les aimables traditions.

*** La jeune et charmante cantatrice que nos abonnés se souviennent d'avoir entendue dans les concerts de la *Gazette musicale*, Antonia de Mendi, cousine de Pauline Viardot, vient de se marier avec M. H. Léonard, violoniste distingué et professeur au Conservatoire de Bruxelles.

*** Samedi dernier la petite salle du théâtre des Batignolles avait un air de fête inaccoutumé : la ville entière s'y trouvait représentée, et les plus éblouissantes toilettes des faubourgs y étalaient leurs fraîches couleurs. On donnait *le Val d'Andorre* avec une Rose de mai des plus séduisantes, Mlle Esther Dauhauser, élève du Conservatoire et de Mme Damoreau. Cette jeune personne a fait preuve dans cette soirée d'un talent des plus distingués, et sa voix sympathique, son jeu plein de finesse et de naïveté, lui ont valu les plus unanimes et les plus sincères applaudissements.

*** M. Charles Perkins, dont nous avons pu apprécier le véritable mérite musical, l'originalité et le style dans une matinée qu'il a donnée dernièrement, vient de grouper dans un charmant album les mélodies de sa composition qui ont obtenu le plus de succès à cette matinée. Ce recueil, qui ne peut manquer d'obtenir le plus brillant succès, est en vente chez M. Brandus et Cie.

*** L'affaire de Lola Montès a été appelée au tribunal de police de Marlborough-Street. MM. Clarkson et Bodkin, avocats, se sont présentés, mais non les parties. L'adversaire de la fugitive a déclaré qu'il apportait de nouvelles preuves du fait de bigamie, mais que comme les cautions n'étaient nullement complices de sa fuite, il consentait à un délai pour la faire comparaître. Le délai a été fixé à un mois.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 11 *août*. — Le *Prophète* s'est reposé samedi, et l'on a repris les *Huguenots*, dont l'exécution a été plus belle que jamais. La présence de Pauline Viardot, l'immense succès obtenu parelle, ne pouvaient manquer d'être un stimulant pour Mlle Grisi, qui en a quelquefois besoin : elle a été magnifique dans le rôle de Valentine, ainsi que Mario dans celui de Raoul; les bravos, les rappels se sont partagés entre eux. Le mardi suivant, on a repris le *Prophète*, malgré l'enrouement de miss Hayes, qui ne pouvait chanter une note : on avait réclamé l'indulgence pour elle. Le jeudi, encore le *Prophète*, quoique miss Hayes ne fût pas encore tout à fait rétablie; mais à la représentation de samedi, elle avait recouvré sa voix. Le *Prophète* sera encore donné deux fois avant la clôture régulière de la saison, et peut-être ensuite y aura-t-il deux ou trois soirées extraordinaires. La salle n'a jamais cessé d'être pleine depuis l'apparition du *Prophète* jusqu'à ce jour. Le nouveau chef-d'œuvre de Meyerbeer est une véritable aubaine (*real windfall*) pour le théâtre. — L'abandon de l'exploitation italienne à Covent-Garden n'a jamais eu de vraisemblance; tout annonce au contraire que la prochaine saison sera plus brillante encore que les saisons précédentes. — Au théâtre de la Reine, Mme Sontag étant indisposée, on a repris *Don Juan* : l'Alboni chantait le rôle de Zerlina; c'était le digne pendant de Leporello, joué par Lablache, pour le talent et aussi pour l'embonpoint. Après la clôture, trois représentations doivent être données à Manchester, par Mme Sontag, Lablache père et Lablache fils, Moriani, Calzolari et Belletti. — Les *Huguenots* sont joués en anglais à Surrey-Theatre.

*** *Bruxelles*. Dimanche 12 août a eu lieu au théâtre Saint-Hubert une représentation extraordinaire, composée de *l'Ambassadrice*, dont le rôle a été chanté, pour la première fois, par Mlle Prévost, et de *Gille-le-Ravisseur*.

*** *Berlin*, 10 août. — M. Meyerbeer a traversé notre ville, se rendant aux eaux de Gastein, dans le cercle de Salzbourg, en Autriche. Déjà on commence à peindre les décors du *Prophète*, qui doit être représenté au printemps prochain.

— Au théâtre royal de l'opéra on a donné *Freischütz* pour les débuts de Mlle Hellberg, dont la voix pleine et sonore manque de souplesse. On se plaint de la mesquinerie de la mise en scène : les décors sont fanés et les costumes fripés.

— Au concert spirituel donné par M. Hennig dans l'église Saint-Nicolas, se sont fait entendre deux notabilités musicales du premier rang, MM. Krausé et Krauss : M. Wieprecht avec les trompettes du régiment de dragons, et M. Gungl avec sa chapelle qui jouit d'une réputation méritée. La cantate de M. Hennig, consacrée à la mémoire du roi défunt, a eu peu de succès.

*** *Francfort-s.-M.* Cette ville, qui se fait gloire d'avoir donné le jour à Gœthe, se dispose à célébrer le centième anniversaire de la naissance du grand poète. La veille (25 août), sérénade devant la maison où il est venu au monde : la façade sera décorée d'un transparent qui représentera les armes de la famille. Le lendemain, à 11 heures de matin, on se rendra en cortége au *Rossmarkt*, où s'élève la statue de Gœthe : à midi, les cloches sonneront à pleines volées, le canon tonnera, le *Rossmarkt* prend dès lors le nom de place de Gœthe; le soir, au théâtre de la ville, *Iphigénie en Tauride* avec l'ouverture de *Gluck*.

*** *Cologne*. La réunion pour chants d'hommes, *Concordia*, de Bonn, qui a remporté cette année le premier prix au concours ouvert par la ville de Gand, a reçu, à son retour, un brillant accueil. La réunion de chant a été au-devant des vainqueurs, leur a offert le *vin d'honneur*, selon la coutume du pays, et les a reconduits en cortége jusqu'à l'embarcadère du chemin de fer de Bonn.

*** *Zurich* (Suisse) 8 août. — Parmi les nombreux réfugiés allemands qui séjournent actuellement dans notre ville, se trouve M. Richard Wagner, le jeune et célèbre compositeur.

*** *Lausanne*. M. Blumenthal, qui remplissait depuis de longues années les fonctions de maître de chapelle de la société musicale de Zurich, vient de mourir. Cet artiste jouissait d'une certaine réputation dans le monde artistique.

*** *Barcelone*, 10 août. — Théâtre du Lycée. *Marino Faliero* et le *Freischütz* viennent d'être représentés avec un succès bien différent. Le premier de ces ouvrages exécuté par Mme Rossi-Caccia (*Ileira*); Fedor, assez froid dans le rôle de Fernando; Ferri, (*Israël*) et Rodas (*Marino Faliero*), a fait fureur : ces deux derniers artistes et la Rossi ont électrisé la salle. Le chef-d'œuvre de Weber, qui apparaissait pour la première fois sur le théâtre de Barcelone, a trouvé un public assez froid, assez surpris de cette grande et magnifique musique; mais comme l'ensemble de l'exécution était satisfaisant, comme la mise en scène était fort belle et fort soignée, le succès, sans être brillant, n'a pas été douteux. Mmes Gruitz et Rossi interprétaient les rôles d'Alice et d'Annette; le ténor Tudorgda a chanté faiblement, quoique avec goût, le rôle de Max, et Rodas a été magnifique dans Gaspardo. Le ténor Roppa, à la voix métallique et vibrante, a complétement réussi dans le rôle de Gennaro de *Lucrezia Borgia*. — A Santa-Cruz on a monté la *Prova d'un opera seria*, qui a obtenu un grand et véritable succès. La Sanchioli, Tamberlick et Rovere ont eu les honneurs de la soirée : la *Semiramide*, exécutée par la Sanchioli et la Rovelli, Gomez et Dérivis, n'a obtenu qu'un médiocre succès, que notre correspondant attribue au nombre excessif de fioritures et de traits de mauvais goût dont les artistes ont surchargé la musique de Rossini.

BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

EN VENTE :

HUIT MÉLODIES

avec paroles françaises et anglaises.

Musique de

CHARLES C. PERKINS.

ÉDITION ILLUSTRÉE. — DESSINS DE NANTEUIL ET MOUILLERON.

Nos 1. Chant d'Asie.	Nos 5. Sérénade Indienne.
2. Excelsior.	6. Chant de Chasse.
3. Lady Mary.	7. Sérénade.
4. L'Alouette.	8. Ave Maria.

CHAQUE MÉLODIE : 1 FR. NET.

Les mêmes réunies, formant un joli album.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 34. 26 Août 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 12, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Sommaire. — De l'opéra en Europe, l'opéra en France sous la république et l'empire, par **Léon Kreutzer**. — Exposition des produits de l'industrie (cinquième article), par **H. Blanchard**. — Roger à Francfort. — Nouvelles et annonces.

DE L'OPÉRA EN EUROPE (1).

CHAPITRE XXIII.

De l'Opéra en France, sous la République et l'Empire.

La révolution de 1789 arrêta court les discussions qu'avaient soulevées les mérites divers de Gluck et de Piccinni. L'Opéra fut un des premiers théâtres qui sombrèrent sous la tempête révolutionnaire. Ses recettes, en peu de temps, se réduisirent presque à rien. Cependant, même alors que les plus mauvais jours de la révolution furent arrivés, on tint à ne pas laisser l'Opéra s'écrouler tout-à-fait, et la ville de Paris se chargea de le soutenir. En reconnaissance du bienfait, on lui donnait la mission de représenter des pièces de nature à entretenir le zèle et l'ardeur des patriotes. Hébert, Henriot, se firent les protecteurs de l'Opéra. Mécènes en bonnet rouge, ils prétendaient aimer les arts, et les laissaient vivre pour leurs propres plaisirs. Mais d'abord, par un sentiment de pudeur bien concevable, ils commencèrent par en chasser *Roland*, *Chimène*, *Iphygénie*, pièces retranchées à juste titre du répertoire, « comme présentant des rois, et propres à blesser les oreilles et le goût délicat des républicains qui fréquentent les théâtres. » Une fois les acteurs dépouillés de la toge, du peplum et de l'armure, il fallut leur donner le costume du temps, et faire de la couleur locale. *La Marseillaise* fut mise en action. Pendant que l'hymne furibond de Rouget de Lisle mugissait dans l'orchestre, la toile se levait ; la scène représentait un village français au moment de l'invasion des Prussiens ; hommes, femmes, enfants, vieillards, les bras nus, armés de pioches, de bêches, de faux et de haches, sortaient en foule des coulisses ; le tocsin sonnait, le canon tonnait, un immense hurlement, sorti de toutes les poitrines, annonçait que ces généreux citoyens se dévouaient pour le salut de la patrie. Les Prussiens attaquaient le village ; ils étaient écrasés, cela va sans dire, et, au dernier couplet, tout le monde, acteurs, spectateurs, se mettaient à genoux. On priait pour les patriotes morts au champ d'honneur, et le rideau tombait aux applaudissements furieux des auditeurs, dont la salle regorgeait, auditeurs d'élite qui plus d'une fois avaient mêlé leurs voix harmonieuses à celles des chanteurs.

Si Hébert et Henriot protégeaient l'Opéra, il ne faut pas croire qu'ils se montrassent indulgents à l'égard des chanteurs (1). Leur sévérité cependant n'était pas de même nature que celle qu'exercerait un critique musical de notre temps sur les virtuoses de nos théâtres. Les deux nouveaux *directeurs des Beaux-Arts* n'avaient peut-être pas l'oreille très-fine, et ils pensaient sans doute que deux ou trois fausses notes commises dans une soirée, ce n'était pas une raison suffisante pour vous couper le cou. Mais s'ils avaient l'oreille indulgente, Henriot et Hébert avaient le patriotisme ombrageux et sévère. Hébert, pour stimuler le zèle des chanteurs, et aussi parce qu'il avait conçu des soupçons contre quelques-uns d'entre eux, avait écrit les noms de vingt-deux suspects sur une liste spéciale. Dans ses moments de bonne humeur, il se plaisait à la leur montrer facétieusement. Or, l'on sait ce que c'était que les listes d'Hébert. Par sa complaisance à représenter le rôle de la Liberté, à se laisser promener par la ville sur les bras des sans-culottes, Mlle Maillart se fit la première effacer de la liste fatale. Vestris, bien inspiré, ayant paru un soir sur la scène avec un bonnet rouge, et s'étant livré aux gambades les plus divertissantes avec *deux religieuses*, Hébert fut si enchanté qu'il raya également le nom de Vestris. Lainez eut plus de

(1) Voir les numéros 5, 6, 7, 8, 9, 12, 15, 19, 21, 22, 25, 27, 28, 29 et 31.

(1) Le théâtre de la Nation, aujourd'hui le Théâtre de l'Odéon, n'était pas non plus traité avec une grande indulgence. On en verra la preuve dans le petit article suivant extrait du *Bulletin dramatique* de 1794 .

« Le lundi, 2 septembre 93, on donnait *Paméla* avec des changements. Cette représentation avait attiré beaucoup de monde et plus de cent voitures. Au moment où lord Arthur débitait ces deux vers :

Ah ! les persécuteurs sont les plus condamnables,
Et les plus tolérants sont les plus pardonnables.

un patriote en uniforme s'écria : Point de tolérance politique ; c'est un crime. De violents murmures, partis de tous les côtés de la salle, apprirent à ce citoyen qu'il s'était trompé sur le sens de ces deux vers, attendu qu'il ne s'agissait point de tolérance politique, mais de tolérance religieuse ; mais les acteurs et le public qui fit à ce citoyen une scène très-indécente, ne sentirent pas assez que la liberté naissante est ombrageuse, et qu'on doit avoir égard aux scrupules de sa maîtresse. » Le lendemain tout Paris apprit cet événement, et le rédacteur de la *Feuille de salut public* fit, à ce sujet, les réflexions suivantes : « Un patriote vient d'être insulté dans une salle où les croassements prussiens et autrichiens ont toujours prédominé, où le défunt Veto (l'infortuné Louis XVI) trouva toujours les adorateurs les plus vils, où le poignard qui a frappé Marat a été aiguisé, lors du *Faux ami des lois*. Je demande en conséquence

Que ce sérail impur soit fermé pour jamais.

» que pour le *purifier* on y substitue un club de Sans-culottes des faubourgs ; que tous » les histrions du théâtre de la Nation qui ont voulu se donner les beaux airs de l'aristo» cratie, dignes, par leur conduite, d'être regardés comme suspects, soient mis en état » d'arrestation dans les maisons de force ; qu'enfin le citoyen François veuille bien don» ner à sa philosophie une pente un peu plus révolutionnaire. Voilà le langage du Père » Duchêne, m'allez-vous dire. A cela je réponds que c'est celui de la vérité, de la vé» rité républicaine, et que peut-être ma motion n'est pas loin d'être appuyée. » Sa motion était déjà appuyée. Le patriote insulté avait quitté, la veille, le théâtre dit de la Nation pour aller raconter à la société des Jacobins ce qui venait de lui arriver, et le 3 septembre, à dix heures du matin, on arrêta tous les acteurs et actrices de ce théâtre, qui fut fermé sur le champ. On conduisit les hommes aux Madelonnettes et les femmes à Sainte-Pélagie. »

peine à se faire pardonner. Lainez avait singulièrement contribué au succès de l'admirable chœur d'Iphygénie en Aulide : *Aimez, célébrez votre reine.* La reine Marie-Antoinette assistait à la première représentation. Le public lui fit l'application de ces vers, qui, chaque fois, étaient applaudis avec enthousiasme. C'était là un bien fâcheux précédent pour Lainez : aussi, malgré les supplications des amis de l'infortuné chanteur, Hébert tenait bon. Il fallait cependant sortir de cette position cruelle. Ce fut *la Marseillaise* qui sauva Lainez. Les sans-culottes raffolaient de cet hymne féroce. Lainez le débonnaire, le royaliste Lainez, barbouillé de noir et de rouge, semblable à un soldat ivre de sang et de poudre, Lainez, le fusil au poing, et comme dominé par l'irrésistible enthousiasme du patriotisme, s'élançant sur la scène, interrompit la représentation et entonna subitement les premières phrases de l'hymne patriotique avec tant d'élan, tant d'énergie, que le bon Hébert se sentit attendrir, qu'il embrassa Lainez à la fin de la pièce, et le proclama le premier chanteur de la république. Lainez venait de racheter sa tête, au faible prix d'un enrouement qu'il garda six mois.

De 93 aux premiers temps du consulat, le théâtre de l'Opéra, appelé alors le théâtre des Arts, donna peu de pièces dont le sujet ne fût emprunté à l'histoire du jour. Cet étrange compositeur, ce Rouget de Lisle, qui ne fut inspiré qu'une fois dans sa vie, écrivait pour la scène des hymnes remarquables par leur platitude. Le malheureux passa sa vie à délayer dans cent morceaux sa *Marseillaise,* que le dieu des luttes sanglantes, dans un jour de caprice, lui avait soufflée. Le *Chant des Vengeances*, le chant triomphal pour les funérailles du général Hoche, *Horatius Coclès, Léonidas, Miltiade,* la *Réunion du 10 août*, le *Siége de Thionville*, *Toulon soumis*, ouvrages où les rois, les tyrans, les aristocrates étaient traités de la belle manière, défrayaient le public d'alors. L'Opéra était devenu une sorte de *Franconi* perfectionné où le canon sonnait merveilleusement sa partie de basse.

Le théâtre n'était plus qu'un moyen d'action sur les masses par ceux qui les dirigeaient, c'était pour eux une façon de *moratiser* le peuple. Le comité de salut public accueillait avec acclamations une pétition de sections *Marat, Mutius Scevola,* du *Bonnet rouge* et de l'*Union,* laquelle demandait qu'un théâtre spécial fût fondé par les patriotes où l'on jouerait tous les genres et où devraient, à la première réquisition, concourir les acteurs des divers théâtres ; les pièces seraient toutes de circonstance, et les seuls vrais patriotes auraient le droit d'assister à ces représentations, en ayant soin de porter à leur chapeau ou sur l'épaule une marque distinctive. L'organisation de ce théâtre échoua malheureusement, car les organisateurs eurent bientôt à figurer eux-mêmes sur un autre théâtre, où leur rôle s'acheva aux applaudissements de la foule.

Amuser la révolution n'était pas une tâche facile. Les fédérés arrivaient-ils à Paris, aussitôt ordre était donné à l'Opéra de jouer tous les soirs, et chaque soir de donner une pièce nouvelle. Ce pauvre Marat, si *méchamment mis à mort* par Charlotte Corday, venait-il à trépasser, à l'instant l'Opéra avait la charge de préparer une solennité qui témoignât de toute la douleur que la patrie ressentait d'une pareille perte. Lors de l'inauguration du buste du grand patriote, auquel celui de St-Fargeau avait été adjoint, l'Opéra de nouveau dut témoigner la part qu'il prenait à un si glorieux événement.

Comme le comite de salut public n'était pas un maître que l'on osât servir négligemment, la fête fut splendide. La façade de l'Opéra représentait une montagne au sommet de laquelle on apercevait les images vénérées. Bientôt, au milieu d'un peuple immense, on vit s'avancer de jeunes vierges (les choristes de l'Opéra), vêtues de robes blanches, les bras nus, la tête couronnée de fleurs. Arrivées au pied de l'autel, elles entonnèrent un chant terminé ainsi :

O Dieu du ciel et de la terre,
Entends nos cris, vois nos douleurs!
Le digne ami du peuple et l'*émule des mœurs*
Sont tombés sous les coups d'un glaive sanguinaire.
Marat, Marat n'est plus! ainsi que Saint-Fargeau,
Le fanatisme impur a fermé leur paupière.
Célèbres Montagnards que le peuple révère,
Disciples fameux de *Rousseau*,
Venez parer de fleurs leur modeste tombeau.

Et les hommes répondaient :

Écartez de vous les profanes,
Les lâches partisans des rois,
Et jurez de venger les mânes
Des amis des mœurs et des lois.

Enfin, après, ces vers hurlés *fortissimo* par toute la bande :

Jurons, sur nos glaives sanglants,
D'exterminer les hordes des rebelles;
Divinité des cœurs fidèles,
Liberté, reçois nos serments!

La cérémonie se terminait par une toute petite prière latine, chantée *pianissimo*, où, par une ingénieuse comparaison, l'on rappelait le souvenir des deux personnages qui, dans le monde, se sont ressemblés le plus par leurs vertus. En voici les premiers mots :

Cor sacrum Jesu,
Cor sacrum Marat, etc.

Un phénomène assez curieux se présenta à cette époque dans l'art dramatique : à la litterature de la régence, littérature passablement croustilleuse, littérature de muscadins et de filles galantes, avait succédé un genre nouveau excessivement moral, mais fort ennuyeux : il pleuvait des idylles, des pastorales, des bergeries, dont, certes, nous permettrions aujourd'hui la lecture à nos filles, mais que nous aurions soin de nous interdire à nous-mêmes. M. de Florian, capitaine de dragons, profession que semble démentir la naïveté de ses ouvrages, M. de Florian était l'un des partisans les plus dévoués du nouveau genre. Dans ses livres, nous n'avons plus que des guerriers généreux autant que sensibles, de farouches Africains qui en remontreraient, pour la délicatesse des manières, aux plus aimables chevaliers de la cour de Versailles; des bergères accomplies, d'excellents pères, de plus excellents fils; enfin, toute une morale en action. Ce goût pour le genre sentimental ne fit que s'accroître sous la révolution : chacun avait la prétention de posséder une âme sensible; les auteurs ne retraçaient que des scènes de famille et de vie champêtre, et l'on ne vit plus au théâtre que des vertus. Amesure qu'en réalité l'homme devenait pire, il était représenté meilleur par la fiction.

Le théâtre de l'Opéra-Comique, alors établi à la salle Favart, faisait ses affaires un peu moins mal que l'Opéra; il avait compris que les révolutionnaires exaltés, au demeurant les meilleurs fils du monde, aimaient les scènes attendrissantes, la douce contemplation des mœurs patriarcales; qu'ils goûtaient peu les dénouements tragiques, puisque Ducis fut obligé de refaire son *Othello,* par égard pour leurs nerfs délicats, et de laisser vivre Desdémone; l'Opéra-Comique avait également compris qu'il fallait flatter l'instinct populaire, qui, lui, ne se contente pas de sentimentalité et de bergeries : aussi, sans répudier les anciennes pièces, il représenta des ouvrages de circonstance. Les autres théâtres, qui avaient le droit de représenter, à leur choix, drame, opéra, opéra-comique, tragédie, vaudeville, pantomime (1), suivirent cet exemple : alors il était permis de choisir le moyen de se ruiner.

(1) Les théâtres étaient multipliés à l'excès. Voici ceux qui existaient à Paris : 1° l'Opéra; 2° le théâtre Français, alors théâtre de la Nation (à l'Odéon); 3° le second théâtre Français, sous le nom de théâtre de la République, au Palais-Royal; 4° l'Opéra-Comique national, à la salle Favart; 5° le théâtre Feydeau : 6° le théâtre de la Montagne, à Montansier, au Palais-Royal; 7° le théâtre National, rue de Richelieu, où l'on jouait des comédies civiques; 8° le théâtre du Marais, où l'on jouait des tragédies et des drames : Baptiste aîné y fit sa réputation dans *Robert, chef de brigands;* 9° le théâtre des Amis de la patrie : on y jouait des opéras et des vaudevilles; 10° le théâtre du Lycée des arts, rue Saint-Honoré, où l'on représentait des pantomimes, des opéras et des vaudevilles; 11° le théâtre de l'Ambigu-Comique, sur le boulevard du Temple, pour les vaudevilles et les pantomimes; 12° le théâtre du Vaudeville, rue de Chartres; 13° le théâtre des Variétés amusantes, boulevard du Temple, pour les vaudevilles, les petits opéras et les pantomimes; 14° le théâtre de la Gaîté, boulevard du Temple, pour les pantomimes, les vaudevilles et les petits opéras; 15° théâtre des Délassements-Comiques, boulevard du Temple, où l'on jouait la tragédie, la comédie et l'opéra-comique; 16° théâtre Patriotique, boulevard du Temple, pour les pièces de circonstances; 17° théâtre Sans-Prétention, boulevard du Temple; 18° théâtre Molière, rue Saint-Martin;

C'est ainsi que l'on vit bien souvent un spectacle commencé par ces pièces : le *Bon père*, le *Bon fils*, le *Bon ménage*, *Ambroise, ou voilà ma journée* (tirée des *Veillées du Château*), *Selico* (tiré de Florian), les *Petits Savoyards*, la *Vertu récompensée*, *Claudine, ou* le *Petit commissionnaire*, l'*Amour filial*, et terminé par : la *Liberté des Femmes*, le *Jugement dernier des rois*, les *Abus de l'ancien régime*, les *Contre-Révolutionnaires jugés par eux-mêmes*, le *Père jacobin*, la *Mort de Marat*, *Marat aux Cordeliers*, *Mirabeau à son lit de mort*, *Mirabeau aux Champs-Elysées*, l'*Ombre de Mirabeau*, le *Café des Patriotes*, le *Tombeau des Sans-culottes*, le *Chêne patriotique*, les *Capucins aux frontières*, le *Départ des Volontaires*, le *Retour des Volontaires*, le *Siége de Toulon*, le *Siége de Thionville*, la *Ligue des tyrans et des rois*, etc., etc. Au commencement du spectacle, dans la petite pièce, l'on voyait un bon père recueillant chez lui la brebis égarée, ainsi que son séducteur repentant (un véritable tableau de Greuze); on pleurait d'attendrissement. Puis l'on voyait la toile se lever de nouveau, et la scène représentait « trois immenses pyramides, l'une à droite, l'autre à gauche, et la troisième au fond du théâtre, figurant des crânes d'Autrichiens et de Prussiens entassés. Au milieu de ces crânes et ossements dépouillés coulaient des fleuves de sang peints au naturel et à faire illusion, ce qui excita l'enthousiasme des braves sans-culottes qui assistaient à la représentation, à ce point que tous se mirent à entonner l'hymne des bons citoyens :

« Qu'un sang impur..., etc. »

Au milieu de ce débordement de productions niaisement sentimentales ou férocement patriotiques, naissaient quelques œuvres musicales, nobles ou charmantes, mais un peu dépaysées dans la société où elles se trouvaient. Pour faire acte de patriotisme, Grétry écrivait, en 91, son *Guillaume Tell*; on y remarque quelques touches de couleur locale d'un grande vérité; Cherubini donnait sa belle partition de *Lodoïska*; mon oncle, Rodolphe Kreutzer, faisait représenter avec succès une autre *Lodoïska* et improvisait sa ravissante partition de *Paul et Virginie*. Parmi ces inspirations empreintes de violence, parmi ces hymnes passionnés et sanglants, cette œuvre exquise venait au monde semblable à une belle fleur des tropiques élevant son calice embaumé du sein d'une gerbe de plantes sauvages (1).

Sous le consulat et sous l'empire, l'Opéra se releva peu à peu de sa chute. La bonne compagnie revint au théâtre; Rouget de Lisle fut obligé de céder le pas à Gluck. On reprit avec luxe tous ses grands opéras, *Orphée*, *Armide*, *Alceste*, *les Deux Iphygénies*. L'année 1807 fut pour les arts une année heureuse, elle révéla un grand musicien. C'est à cette époque que Spontini, protégé par l'Empereur, fit représenter à l'Opéra, la *Vestale*, admirable partition, où nous retrouvons le sentiment sublime qui règne dans les grandes compositions de Gluck. Elle fut suivie d'un nouveau chef-d'œuvre, *Fernand Cortez*. Comme tout ce qui est réellement beau, ces deux partitions de Spontini ont le privilége de ne pas vieillir; je n'en veux pour exemple que l'enthousiasme qu'excite encore dans le public le finale du 2e acte de la *Vestale*. Mais aussi quelle grande scène, quelle inspiration à la fois sobre et passionnée, quelle douleur dans ces plaintes exhalées par les compagnes de Julia, quel fanatisme barbare dans les accents du grand-prêtre !

En 1801, après bien des querelles, bien des brouilles suivies de raccommodements passagers, l'Opéra-Comique de Favart finit par s'unir à celui de Feydeau. Durant les années de la révolution, ces deux théâtres avaient lutté courageusement contre la mauvaise fortune; la concurrence qui s'établit entre eux développa cette activité qui les sauva. Les vieux amateurs se rappellent encore le jeu plein de naturel et de variété de Dugazon, de Gavaudan, de Mmes Saint-Aubin et Gonthier, la jolie voix et la belle tournure d'Elleviou, la voix puissante de Mme Scio et de Martin; l'appréciation de leurs talents est presque de l'histoire contemporaine.

Cherubini, Lesueur, Méhul, Berton, étaient alors dans toute la force du talent. Ils écrivirent un grand nombre de pièces pour les deux Opéras-Comiques ainsi que pour l'Opéra. Chez tous les quatre, la qualité dominante est la vérité dramatique plutôt que la grâce du chant. Ils appartiennent en cela à l'école de Gluck et la continuèrent jusqu'à l'éclipse, probablement passagère, qu'elle subit encore.

Cherubini « le plus grand compositeur de musique dramatique qui ait jamais existé », suivant Beethoven, a écrit d'admirables partitions, d'une beauté trop sévère pour être populaires. A la faveur du poëme, les *Deux-Journées* sont restées dans la mémoire des amateurs de nos jours. Bouilli a protégé Cherubini. L'opéra de *Faniska*, représenté à Vienne, abonde en mélodies charmantes, soutenues d'une instrumentation pleine de grâce et de souplesse, en chœurs admirables, où la science la plus profonde se cache sous les formes les plus attrayantes. Malgré tant d'éminentes qualités, la musique de Cherubini est *passée de mode*. On veut bien reconnaître qu'il a écrit d'admirable musique sacrée; mais le sentiment dramatique lui est refusé par certains critiques. Heureusement pour lui, Cherubini avait obtenu l'admiration de Beethoven, ce qui peut consoler de bien des injustices.

Lesueur est en France le chef de la musique dite pittoresque. Possédé, le mot est juste ici, d'une admiration fanatique pour l'ancienne musique grecque, musique qu'il entendait dans ses rêves, tout autre sans doute qu'elle n'a été; Lesueur croyait, en surchargeant ses partitions de notes, d'explications, d'indications, de commentaires, rendre leur mérite plus incontestable (1); il s'est trompé. Les grandes,

19e théâtre de la Cité; 20e théâtre Lyrique et Comique, qui devint ensuite le théâtre des Jeunes Artistes, au coin de la rue de Lancry : on y jouait l'opéra-comique et la comédie; 21e théâtre des Sans-Culottes, pour les pièces révolutionnaires; 22e théâtre de la rue Saint-Antoine; 23e théâtre du Doyen, rue de Nazareth; 24e théâtre des Jeunes Élèves, rue Dauphine; 25e théâtre de la rue du Bac.

(1) Qu'on me permette une petite histoire de famille. Un *feuilletoniste* du temps s'était permis de ne pas trouver à son goût la musique de *Paul et Virginie;* les acteurs et le public, passionnés pour cet ouvrage, voulurent tirer une vengeance éclatante du malheureux *gazetier*; toutes ses feuilles furent saisies, et une actrice, dans un transport *d'ardente* fureur, proposa de brûler, sur la scène même, l'impudent article. On fit immédiatement apporter un réchaud, et le pauvre critique fut brûlé, non en effigie, mais dans sa pensée. C'est le même traitement que l'on fit subir aux *Provinciales* de Pascal. Le prévôt de police arrêta cette plaisanterie, qui se renouvelait chaque soir. Il craignait que l'enthousiasme qui *brûlait* tous les cœurs n'atteignît les décorations, ce qui eût compromis en même temps les spectateurs et le théâtre.

(1) La lecture de la partition de la *Mort d'Adam* est une curieuse étude. On y rencontre certainement plus de mots que de notes; chaque phrase musicale est accompagnée d'un commentaire. En voici quelques-uns pris au hasard : « Bisogna eseguire » cull'accento malinconico ch'avean le melodie primitive e col sentimento patetico ch » aveva l'armonia antica quando queste melodie ed armonie sonavan il preludio d'un' » evento tragico..... Bisogna eseguire questo coro coll' accento ch'avevano i canti » d'ell età prima del mondo..... Il carattere d'esecuzione dee far sentire qui che la » musica instrumentale sembri accompagnare l'ombra d'Abel in una scena aerea im- » maginaria ed assente e che la sola musica vocale sia quella d'Adamo inspirato nella » scena reale e presente... » « L'exécution doit avoir ce caractère melancolique qu'avaient les mélodies primitives, ainsi que le sentiment pathétique de l'harmonie antique, quand ces mélodies et ces harmonies servaient de prélude à quelque ouvrage tragique... Ce chœur doit être exécuté avec cet accent qu'avaient les mélodies aux premiers âges du monde..... Le caractère de l'exécution doit faire comprendre que la musique instrumentale accompagne l'ombre d'Abel, dans une scène aérienne, imaginaire et éloignée, tandis que la partie réelle et présente est celle que chante Adam sur la scène..... » Ce *caractère pathétique de l'harmonie antique*, cet *accent qu'avaient les chants aux premiers âges du monde*, tout cela existait seulement dans le cerveau de Lesueur; pas plus que nous il ne pouvait se faire une idée de cette musique antique au sujet de laquelle ont divagué tant de musiciens et de critiques. De ce que Terpandre ou Timothée calmaient ou excitaient à leur gré les passions des anciens Grecs, faut-il en conclure que chez eux l'art musical était arrivé à sa perfection ? Assurément non. Ces abominables chorals, qui ne marchaient que par *quartes* et *quintes*, ne semblaient-ils pas un régal des plus exquis aux dilettanti du XIe siècle ? Le son d'un mauvais tambour ou d'un hautbois criard ne surexcitent-ils pas l'apathie des danseurs turcs, jusqu'à produire chez eux le délire, les convulsions? Lorsque la musique s'est introduite parmi les divers peuples, elle a dû agir par ses éléments les plus simples, le rhythme et la variété des timbres; de mélodies et d'harmonie il n'en était pas alors question. C'est donc aux sensations toutes matérielles, produites par le rhythme et la variété des timbres, qu'il faut attribuer l'impression que causait la musique aux peuples anciens. L'oreille, avec le temps, s'est civilisée; elle demande maintenant des mélodies, des combinaisons harmoniques, des dessins ingénieux, variés, et aujourd'hui n'étaient l'Opéra et l'Opéra-Comique, qui quelquefois s'obstinent encore à nous donner quelquefois de la musique turque ou arabe, en déchaînant leurs cuivres, en brutalisant la grosse caisse; l'art, après bien des tâtonnements, aurait enfin réalisé ses destinées. Lesueur, comme tous ses devanciers, a donc poursuivi une insaisissable chimère. Il a passé vingt ans de sa vie en recherches infructueuses; il eût mieux fait de les employer à multiplier ses inspirations. Combien de ces chercheurs de trésors qui se ruinent, et cepen-

les sublimes beautés (je maintiens le mot) que l'on découvre dans la *Mort d'Adam*, dans la *Caverne*, dans les *Bardes*, n'ont pas besoin de notes explicatives. On comprend la musique ou on ne la comprend pas. Du moment que l'auditeur ne saisit pas de prime abord la pensée du compositeur, un commentaire ne la fait pas mieux comprendre; les commentaires ont d'ailleurs l'inconvénient, venant de l'auteur, de ressembler à une apologie. Une mélodie médiocre passe moins facilement à l'aide d'une explication philosophique, qu'une belle pensée toute nue. Comme les grandes et nobles idées abondent chez Lesueur, je peux bien me permettre cette petite critique; elle rappellera à beaucoup de gens qu'il fut un temps où un morceau de piano s'appelait simplement *concerto* ou *sonate*, ne portait que les indications strictement nécessaires, et renfermait plus de beautés que toutes ces œuvres creuses parées d'une étiquette pompeuse, et surchargées d'indications sans fin, Passion, Mélancolie, Tristesse, Souvenir, Regrets, Premier amour, etc., etc.

Berton a également bien réussi dans le style sérieux et dans l'opéra bouffe. Les partitions de *Montano et Stéphanie*, des *Rigueurs du Cloître*, sont celles de cet auteur qui ont été le plus remarquées par le public.

Bien que Grétry ait dit que Méhul « c'était Gluck âgé de trente ans, mais avec toute l'expérience de soixante années, » le génie de ce grand artiste me semble plutôt d'une nature douce, rêveuse, pleine d'une mélancolie à la fois gracieuse et sévère. Il est vrai que Grétry parlait du célèbre duo d'*Euphrosine*, l'un des plus admirables morceaux qui soient au théâtre (1). *Ariodant*, *Uthal*, *Euphrosine et Coradin*, sont de magnifiques opéras auxquels il manque seulement un peu de cette verve, de ce *brio*, comme disent les Italiens, qui anime le public et lui permet d'écouter sans trop d'ennui les plus belles choses. Peut-être la santé, de bonne heure affaiblie, de Méhul, développa-t-elle en lui ce sentiment rêveur attristé et sublime, dont ses derniers ouvrages surtout portent l'empreinte. Ainsi que Lesueur et Spontini, Méhul contribua puissamment au développement de l'instrumentation. Ses ouvrages abondent en effets neufs, non-employés, en associations d'instruments que, jusque-là, on n'avait jamais osé faire parler ensemble. A cet égard on peut consulter la délicieuse introduction d'*Ariodant*, où trois violoncelles soli dialoguent avec un trombone. Elle a pu donner à Rossini l'idée du quatuor charmant qui commence l'ouverture de *Guillaume-Tell*.

Je n'ai plus maintenant qu'une petite excursion à tenter par delà les monts. Au retour je planterai définitivement ma tente, et m'y reposerai longtemps; car tous ces voyages me fatiguent, et peut-être vous aussi, cher lecteur, qui voulez bien m'accompagner.

LÉON KREUTZER.

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

CINQUIÈME ARTICLE.

Violons, altos, basses, archets.

Il est dans la nature de la musique et de tout ce qui touche à cet art d'exciter l'enthousiasme, la passion de ceux qui l'exercent ou le jugent. Une critique consciencieuse et compétente, froide et raisonnée est donc nécessaire pour en faire apprécier les résultats. Mais comme la musique est moins une science exacte qu'un art de sensations, il n'est pas jusqu'aux instruments qui lui servent d'interprète qu'on ne juge avec une sorte de partialité. Si l'on a dit qu'il ne faut pas disputer des goûts et des couleurs, on ne peut guère dire quelle est la meilleure qualité de son entre de bons instruments qui l'ont tous excellent dans les diverses exigences du corps sonore. Décider également si l'instrument, par la manière dont il est confectionné, offre des garanties de solidité, de la puissance et de la durée de ce son, n'est point non plus chose facile.

Se prononcer ensuite sur ce qu'il peut y avoir d'utile ou de défectueux dans telle ou telle innovation, et la signaler comme erreur ou chose progressive, voilà quelle est la difficile et délicate mission du jury musical. Le bon sens suffit au juré judiciaire; mais il faut des connaissances spéciales en acoustique, en physique, en fabrication, et du tact et un goût artistique pour trancher une question aussi complexe. Et puis, quand on posséderait toutes ces qualités, comment concilier les prétentions rivales des exposants!

La seule audition du violon demande une infinité de connaissances scientifiques jointes à une oreille, à des doigts exercés, pour bien apprécier les qualités, ou signaler les défauts de ce roi des instruments, dont le pouvoir, comme celui de tous les souverains de l'Europe, semble s'éclipser tous les jours. Nous croyons cependant le violon plus inhérent à l'inaliénable domaine de l'harmonie, aux fonctions du corps sonore, que les rois ne le sont au corps social.

Si les facteurs de pianos représentent les romantiques dans l'industrie musicale, les luthiers en sont les classiques. C'est en vain que quelques novateurs ont voulu altérer la pureté de la forme du violon; on y est toujours revenu. Tous nos luthiers se bornent à imiter nos vieux modèles, et l'on ne peut s'en écarter sans errer.

Un violon est composé d'un très-grand nombre d'éléments ayant tous des fonctions déterminées et corrélatives, qu'a énumérés ainsi successivement Favart, dans son cours de physique expérimentale au Collége de France il y a près de dix ans. « Examinons d'abord, dit-il, le rôle que joue l'*âme*, ce petit cylindre en bois qui met les deux tables en communication. Cette partie mobile joue un rôle très-remarquable dans le violon. Privé de cette pièce, le son de l'instrument n'a plus de nerf, de mordant, il est pauvre; il reprend son intensité et son moelleux aussitôt qu'on a rétabli cet élément important. Le rôle de l'âme paraît être évidemment de rendre toujours les vibrations normales à la table, et elle ne produit ni un effet de battement, ni un effet de communication. Maupertuis a donné une théorie du violon qui n'est qu'une grave erreur, et qu'il faut dès à présent rejeter. Il prétendait que tous les instruments de musique à corde doivent être composés de fibres de longueurs différentes, afin que le nombre des vibrations des cordes puisse être reproduit par une fibre qui, vibrant à l'unisson de la corde, renforcerait le son; et il soutenait alors, ce qui est devenu un préjugé encore existant, qu'en cassant un violon pour le raccommoder ensuite, on le rendait meilleur, parce qu'alors on augmentait le nombre des fibres de longueurs diverses, et on obtenait beaucoup plus de cordes ligneuses produisant des nombres de vibrations différents. Mais il est facile de voir combien cette explication du renforcement des sons, par la boîte d'un violon, est fausse. Les deux tables entrent en vibration dans toute leur longueur, ce que l'on peut constater en répandant de ce sable qu'on emploie dans les bureaux pour sécher l'encre, sur la surface de l'une de ces tables, et un corps qui a été brisé, puis recollé, se comporte absolument avant et après sa rupture, de la même manière; il produit encore les mêmes figures avec le sable, comme on peut le constater avec des disques en bois, en cristal de roche ou métalliques; cela résulte d'ailleurs des lois de la conservation du mouvement. Un violon offre sur les deux faces des nœuds de vibrations et des ventres où l'on voit le sable fortement agité. Les tables se comportent donc comme des plaques et non comme composées de fibres vibrant isolément.

» L'âme n'a pas seulement la fonction que nous venons de lui attribuer. On ne la place pas dans l'intérieur du violon pour soutenir la table et le fond, comme on le croit généralement; elle joue un rôle plus important et qui prouve la nécessité de donner au chevalet une forme

dant recommencent incessamment leur tâche; heureux si, après avoir dépensé des millions, ils recueillent un certain nombre de médailles valant quelques francs!

(1) Je suis heureux de pouvoir rendre hommage à ce grand artiste, à cet homme de bien; c'est pour moi un devoir pieux. Deux jours avant sa mort, on vint lui annoncer la naissance du fils de l'un de ses amis les plus chers. Méhul, au milieu de ses douleurs, éprouva un mouvement de joie en recevant cette nouvelle. A son lit de mort il appela sur le pauvre enfant toutes les bénédictions du ciel, et lui souhaita tous les bonheurs de ce monde. Ses vœux sont loin de s'être réalisés; mais l'humble écrivain qui écrit ces lignes ne peut oublier le grand artiste qui pensa à lui à ses derniers moments.

déterminée qui semble le produit du caprice d'un ornemaniste. Ses découpures, sa forme, ont une immense influence sur la qualité de l'instrument; il mérite donc toute notre attention. Si nous prenons un morceau de bois taillé comme un chevalet et collé sur un violon, cet instrument n'a presque plus de son; il commence à devenir meilleur si l'on forme des pieds au chevalet; si on fait deux échancrures latérales, la qualité du son prend de la valeur, qui augmente encore si on le taille complétement dans la forme usitée. C'est une chose étonnante que par tâtonnement on soit arrivé à la forme actuelle, qui paraît la meilleure de toutes celles qu'on pourrait adopter. On a fait une multitude d'essais pour perfectionner cette pièce importante; tous ont conduit à ce résultat, qu'on ne peut le modifier sans ôter beaucoup de qualité aux sons et à l'instrument. On a fait des chevalets en sapin avec leurs fibres perpendiculaires ou parallèles à la table; le son a été altéré. On a augmenté les dimensions des échancrures, et en même temps diminué la beauté, le moelleux du violon. »

On en pourrait dire beaucoup plus long sur l'*essentialité* du chevalet et de l'âme, de cette âme qu'un caprice de typographe ou de rédacteur a supprimée dans un de nos précédents articles où nous avons déjà traité des instruments à cordes, âmes et archets. Il n'y en aurait pas moins à dire sur les qualités et les fonctions de l'archet, qu'un membre du jury, comme on nous l'a dit, ne considère, à ce qu'il paraît, que comme chose accessoire. L'archet a une grande influence sur la qualité des sons qu'on tire d'un instrument et sur la facilité d'obtenir ce son. C'est en vain qu'on tenterait de jouer du violon avec un archet de basse et de jouer de la basse avec un archet de violon ou même d'alto. Les crins et la baguette de l'archet ne doivent pas être considérés comme ne participant aucunement aux vibrations de l'instrument; loin de là, ils entrent eux-mêmes en vibration, et on peut entendre le son qu'ils produisent, surtout quand on s'en sert pour ébranler des corps autres que des instruments de musique, tels que des plaques, des timbres. Le sentiment seul a pu jusqu'ici servir de guide pour la construction des archets.

TOURTE est le nom d'un homme spécial en lutherie qui a consacré sa vie et toute son intelligence à ne faire que des archets, mais quels archets!

Qui dit un archet de Tourte, désigne le frère, l'ami, le compagnon inséparable d'un de ces instruments créés pour l'immortalité par Amati, Guarnérius, Maggini, Stradivarius.

Tourte, donc, était, à ce qu'il nous a été dit, un simple bijoutier, qui se mit, soit par goût, par caprice d'art, ou parce que son frère, qui jouait du violon, se plaignait de ne pas trouver de bons archets, à confectionner des archets de violon, au temps du consulat, comme aucun luthier n'en avait fait avant lui. Le choix du bois de Fernambouc, sa coupe, son élégance, la nature du crin, et plusieurs autres qualités mystérieuses qu'il serait difficile de décrire ici, firent bientôt d'un archet de Tourte une chose de première nécessité pour tout soliste jaloux de tirer un beau son de son instrument. A cet artiste, comme au luthier commerçant, il faisait payer chacun de ses archets 72 fr.; et malgré, ou plutôt à cause de ce prix élevé, l'habile industriel et ses produits obtinrent bientôt la vogue. Plusieurs luthiers essayèrent de lui faire concurrence et ne purent approcher de sa réputation. Cet homme était né pour faire des archets, comme Pibrac et Saint-Aulaire pour faire des quatrains. Que de gens parviendraient à la célébrité, s'ils savaient se tenir dans le cercle des facultés que leur a départies la nature!

Si nous évoquons cette modeste renommée, c'est parce qu'un juré, M. Marloye, dans l'examen des produits de l'industrie, en ce qui est relatif aux instruments de musique, a prétendu, comme nous l'avons déjà remarqué, que cette branche de la lutherie est chose peu importante, que l'archet de tel facteur vaut l'archet de tel autre. Ceci est une erreur qu'il importe de relever, de redresser. Les luthiers les plus expérimentés, comme nos premiers virtuoses, diront à M. Marloye que le choix d'un bon archet est pour beaucoup dans une bonne exécution. La flexion plus ou moins facile, plus ou moins résistante de la baguette sur les cordes, son poids, sa longueur, la quantité nécessaire de crins pour sa garniture, sa forme ronde ou octogone, tout cela est à considérer dans la confection d'un bon archet. Plusieurs luthiers ont voulu innover, entre autres M. Vuillaume, qui a fait des baguettes en acier qui, dans le temps, ont obtenu beaucoup de succès, à l'étranger surtout; mais il en est revenu au bois du Brésil; et maintenant, cet habile luthier fait des archets de Tourte, comme il imite, de manière à ce que les amateurs et les artistes s'y méprennent, des violons de Stradivarius et de Maggini. Tourte, mort depuis longtemps, garde sa place auprès de ces célèbres luthiers; et si les meilleurs archets fabriqués par les premiers luthiers de nos jours ne se paient plus que 20 fr., un archet authentique de Tourte ne vaut pas moins de 120 fr. et souvent plus. Henri, Lafleur et Meccate s'étaient fait une sorte de réputation dans la fabrication des archets, mais ils n'ont joui que d'une renommée momentanée, et Tourte est resté au premier rang.

Nous avons cru devoir traiter un peu technologiquement la question du violon et des parties qui lui sont afférentes, nous appuyant de quelques opinions des hommes de science; car nous pensons qu'il est bon, utile, artistique, de faire revivre, de remettre en honneur le culte de cet instrument trop négligé de nos jours, et sur lequel nous reviendrons encore; car le quatuor d'instruments à cordes, dont le violon est la plus belle voix et le principal ornement, a perdu son plus éloquent et son plus fervent interprète, Baillot. On n'exécute plus dans Paris le quatuor de Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, etc., que par hasard; et cependant le quatuor pour deux violons, alto et basse, est le fondement de toute bonne musique, le noyau de la symphonie et de tout opéra. Ceux qui confectionnent ces instruments si essentiels au grand drame musical méritent donc d'être pris en considération, car l'art du luthier en vaut un autre; il veut être étudié, médité par ceux qui sont appelés à prononcer sur les produits. Juger de la construction, de la forme, du vernis plus ou moins durable, plus ou moins rétrospectif, et enfin du son doux, moelleux, suave, éclatant, vert ou criard d'un violon n'est pas chose facile, à plus forte raison quand on est obligé d'en entendre vingt-cinq sur lesquels un seul essayeur prélude rapidement par quelques gammes et quelques accords.

MM. Gand, Laprevotte et plusieurs autres luthiers n'ont pas exposé, ne voulant pas, disent-ils, se soumettre au hasard d'un tel concours. M. Bernardel, qui a été nommé délégué par ses confrères, s'est mis lui-même hors de concours en acceptant ces fonctions; il avait néanmoins exposé une belle contre-basse faite en imitation de celle d'Amati, que possède notre habile contre-bassiste Gouffé, et, de plus, deux violoncelles et quatre violons.

Carolus Henry, luthier de l'institution des jeunes aveugles, a mis à l'exposition deux violons, un alto et une demi-basse; Duchêne, un violon en ébène et deux fort belles guitares en même bois; Rambaux, qui a obtenu la médaille d'argent en 1844, quatre violons et une basse; Jacquot, de Nancy, trois violons d'un beau patron, un alto et une basse, instruments bien confectionnés, et plus ou moins bien imités des vieux maîtres. Ce luthier départemental a été distingué parmi ses confrères, ou ses rivaux, par les médailles d'argent et d'or qui lui ont été décernées aux précédentes expositions.

Pour venir au secours des musiciens peu habiles à jouer un morceau de musique un ton plus haut ou plus bas que celui dans lequel il est écrit, M. Thibout a exposé des violons, altos et basses transpositeurs, qui peuvent être utiles aux artistes qui n'ont pas fait une étude sérieuse et suivie du solfége et de la lecture sur toutes les clefs.

M. Chanot, le frère de celui qui avait cru donner une nouvelle forme au violon, essayée cependant par Stradivarius et qu'il abandonna, M. Chanot, suivant fraternellement le système d'innovation de famille, a exposé des violons et des basses auxquels il a ajouté, indépendamment des deux *f* qui décorent la table d'harmonie de ces instruments, quatre petites incisions en forme de croissants, sur la même table, aux quatre côtés de l'instrument. Nous ne pensons pas qu'il résulte de

ce percement, peu gracieux à l'œil d'ailleurs, une sonorité plus claire et plus puissante. Ce luthier, qui a été *médaillisé* en 1839 et 1844, est, du reste, un ouvrier consciencieux, ainsi que M. Maucotel, qui a exposé de bons et beaux instruments. M. Nicolas, qui provient moins, à ce que nous croyons, de l'empereur de Russie que du luthier qui confectionnait, au commencement de ce siècle, des violons à vernis rouge à l'usage des bals de guinguettes, n'a accepté cette succession moins artistique qu'industrielle que sous bénéfice d'inventaire, à ce qu'il paraît. Il fabrique des violons moins rouges, mais meilleurs que ceux de son père. MM. Busson et Buthod ont exposé quatre beaux violons, deux violoncelles fort beaux aussi, pour la forme du moins, et trois guitares richement ornées de nacre comme cela se faisait au temps de l'empire. Ces messieurs ont peut-être quelques chances de succès pour l'avenir.

MM. Henry et Simon peuvent être cités comme bons fabricants d'archets, sans préjudice de la réputation de Tourte, comme nous avons dit plus haut.

Pour ce qui est relatif aux industries qui touchent à l'art musical, on peut, on doit signaler les cordes de pianos d'une trempe particulière, dont un Sanguinède est l'inventeur; les cordes pour violons, altos, violoncelles, contre-basses, harpes, guitares, etc., fabriquées par Savaresse; les caractères de la typographie musicale par Tantenstein et Cordel, caractères nets, purs, qui n'ont d'autre défaut, comme ceux de Duverger, que d'être d'un prix aussi élevé que ceux de la gravure sur étain, et d'une exécution beaucoup plus lente. A cette dernière matière, au reste, M. Laissement, le fournisseur général des planches en étain pour tous les éditeurs de musique et les graveurs et graveuses de Paris, a substitué des planches en zinc, qui nous paraissent être une bonne innovation pour obtenir un plus grand nombre d'éditions des œuvres musicales. Enfin, M. Testé a imaginé, en fait de typographie musicale, des caractères monstres, à l'usage des cours de musique, caractères géants pour être vus et lus de loin. Ces caractères n'ont pas moins de huit centimètres de hauteur. Le prospectus en texte et en notes gigantesques qu'on peut se procurer chez Franck, facteur de pianos, passage Colbert, explique le nouveau procédé d'enseignement musical de M. Testé, procédé qui peut s'appliquer, au reste, à toutes les méthodes pour apprendre la musique, car il ne s'agit que de l'exhibition d'un *solfége géant*, ainsi que le désigne son inventeur.

HENRI BLANCHARD.

Nous trouvons dans un journal allemand l'article suivant sur les débuts de Roger, et nous le reproduisons pour donner une idée du succès obtenu par le célèbre ténor français :

« Francfort est dans l'enthousiasme; la politique y est oubliée; on ne parle plus que de Roger, le grand chanteur de Paris, qui a passé le Rhin pour fixer l'attention de toute notre ville. Pourquoi n'y a-t-il pas un artiste pareil dans chaque capitale de l'Allemagne? Il n'y aurait plus de révolution, sinon pour l'empêcher de quitter la ville. Oublions donc pour le moment la politique avec les autres, pour ne nous occuper que de Roger seul; autrement, je croirais ne pas mériter la faveur du public qui protége et aime les arts avant tout.

» Roger a parfaitement justifié la renommée qui l'avait devancé en Allemagne, et l'on ne s'étonne plus que Meyerbeer lui ait confié le principal rôle du *Prophète*. Premier ténor de notre époque, aussi grand acteur que grand chanteur, il joint à la fermeté allemande de Staudigl et au jeu élégant d'un Français la voix douce et italienne de Moriani. Sa voix, qui, dans les notes de poitrine, va jusqu'au *la*, dans les notes de tête, jusqu'au *mi* bémol, est flexible, pleine et pure dans la force comme dans les demi-teintes. Il n'existe pas de sentiment qu'il ne sache rendre. Rien de plus beau que de l'entendre exprimer la douleur ou la plainte, la colère ou le dédain; rien de plus sublime que de le voir accablé de bonheur ou prêt à rendre le dernier soupir.

» Roger sait admirablement bien ménager sa voix et choisit bien les moments pour employer toutes les ressources dont la nature l'a doué. J'avais peu de goût pour les notes de fausset, mais Roger me les a fait aimer. C'est avec une agilité extraordinaire qu'il monte à ces notes, qui, chez lui, sont pleines d'expression et d'âme. Sa diction est admirable; il n'a ni le défaut de la plupart des chanteurs français, qui sacrifient le chant à la diction, ni celui des chanteurs allemands, qui font le contraire. Il déclame en maître, il parle, il chante en même temps; on ne perd jamais une syllabe des paroles qu'il prononce.

» Comme acteur, Roger est tout-à-fait Français. Chez lui, il n'y a rien de ces mouvements brusques, exagérés, qu'affectent les Italiens; tous ses gestes sont plastiques, gracieux, interprétant fidèlement les caractères qu'il représente. Il débutait dans le rôle d'Edgard de *Lucie* : dès son apparition sur la scène, le public était pour lui. Le costume écossais, qui va si bien à sa figure expressive et douce, était porté par lui avec une grâce exquise. Au premier acte, son grand duo avec Lucie a été souvent interrompu par de frénétiques applaudissements; et, à la fin de l'acte, on ne manqua pas de le rappeler.

» Pourtant son succès a été encore plus grand dans la scène qui vient après le sextuor du second acte et dans le grand finale du troisième acte. C'est là que Roger s'est surpassé. Je n'oublierai jamais la manière dont il a dit : « *Tu m'hai tradito.* » Que d'expression ne met-il pas dans ces paroles! et que vous dirai-je de la scène qui se termine par la mort d'Edgar? Un seul artiste pourrait la rendre aussi bien que lui, c'est Moriani. Chacun d'eux a sa manière; il serait difficile de décider quelle est la meilleure.

» Roger a été bien secondé. Mme Anschutz-Capitain, qui remplissait le rôle de Lucie, a été parfaite. Elle aussi a enlevé les bravos. Roger chantait son rôle en italien, tandis que les autres chantaient en allemand. Demain nous aurons les *Huguenots*, et Roger y chantera en allemand. Toute la salle est louée. Dans la *Juive*, son troisième rôle, il chantera en français. Après cela, nous l'entendrons dans la *Dame Blanche* et dans quelques scènes du *Prophète*, si Meyerbeer, toutefois, veut le permettre. Je ne manquerai pas de vous rendre compte de l'effet que Roger aura produit. »

NOUVELLES.

*** La réouverture de l'Opéra est toujours fixée au lundi, 3 septembre, comme nous l'avons annoncé dimanche dernier. Elle aurait eu lieu dès le samedi, 1er septembre, si le samedi était jour de spectacle. En attendant que le ballet nouveau soit prêt, la charmante Carlotta Grisi fera sa rentrée dans l'un des ouvrages qui composent son brillant répertoire. Ce sera une véritable fête pour tous les amateurs de danse et de pantomime. Pour les amateurs du chant, Roger sera de retour vers le 9, et Mme Viardot pas plus tard que le 1er octobre prochain. Nous reverrons donc bientôt ces deux grands artistes dans le *Prophète*, leur création commune, qui va rentrer dans la carrière avec des forces accrues par le repos. Il y a lieu de croire aussi que le public parisien, revenu de ses voyages et de ses terreurs de tout genre, cherchera plus avidement que jamais les plaisirs du théâtre, et qu'une recrudescence notable se fera sentir dans sa passion native pour l'Opéra.

*** Le théâtre Italien, sous la direction de Ronconi, ouvrira le 1er novembre prochain, et non pas le 1er octobre, comme les précédentes années.

*** L'Opéra-Comique a profité de la clôture de l'Opéra. Pendant tout le mois d'août, les recettes n'ont pas cessé d'y être fort brillantes. On répète activement la *Reine des fleurs*, la pièce féerie, dont la musique est d'Halévy.

*** M. Fétis père, notre savant collaborateur, est parti pour l'Allemagne, chargé par son gouvernement de la mission d'examiner l'enseignement musical dans les écoles primaires de la Prusse et de la Saxe, pour en faire l'application aux écoles de la Belgique. Il a dû se rendre d'abord à Berlin, en s'arrêtant à Hanovre, Brunswick, Halberstadt et Magdebourg. Ensuite il visitera Breslau, Dresde, Weimar, Iéna, Nuremberg, Augsbourg et Munich, et reviendra par Stuttgardt et Francfort. Selon toute apparence, il profitera de son rapide voyage pour se livrer encore à quelques recherches intéressant l'art et la science. Nous espérons que les lecteurs de la *Gazette musicale* n'auront qu'à s'en féliciter.

*** Henri Herz est à Mexico. Son entrée dans cette ville a été vraiment triomphale. Vingt voitures à deux chevaux, cinq à quatre, avaient été envoyées par les premières familles. Une voiture d'honneur lui était destinée. Trente artistes à cheval l'entouraient. Huit dragons lui servaient d'escorte, sans compter l'aide de camp du Président. La ville entière était aux fenêtres; une bande militaire stationnait dans la cour de l'hôtel où l'attendait un dîner splendide.

*** Mme Pleyel est à Paris en ce moment, et Thalberg est venu y passer quelques-uns de ces derniers jours.

*** Mlle Moisson est appelée à Lille par un brillant engagement. Elle débutera jeudi prochain dans la *Favorite*, et jouera ensuite le rôle de la mère dans le *Prophète*.

*** Il y a quinze jours, une fête brillante au profit des pauvres a été donnée à Auteuil sous la direction du célèbre Musard : Mmes Castellan, Lefébure, MM. Espinasse, Lefort, Quidant, Malézieux, Triébert et Lefébure, y concouraient par leur talent, ainsi que Mmes Meley, Marthe, et MM. Landrol et Lafontaine, artistes du Gymnase. Après le quadrille du *Prophète*, l'un des plus entraînants que Musard ait composés, une députation des commissaires de la fête, ayant à leur tête deux membres du bureau de bienfaisance, s'est dirigée vers l'orchestre et a offert à son digne chef un bouquet monstre au milieu d'un tonnerre d'applaudissements.

*** A la suite du concours pour les pianos de l'exposition, M. Séguier, prési-

dent du jury, a acheté immédiatement un des excellents pianos à queue de MM. Boisselot et fils de Marseille.

*** Mlle Morny, jeune cantatrice douée d'une voix très belle et très-étendue, est engagée pour tenir le premier emploi au théâtre de Nancy.

*** On se rappelle sans doute qu'un certain M. Apffel, homme très-riche, grand protecteur des arts et surtout passionné pour le théâtre, avait légué par testament à la ville de Strasbourg, sa patrie, une somme de 2 millions destinée à subventionner son théâtre. M. Apffel aimait le théâtre comme M. Montyon aimait la vertu. Ce sont là de nobles libéralités, et les héritiers de M. Apffel ont seuls dit le contraire. Le conseil d'Etat vient de se prononcer sur l'acceptation de ce fameux legs de 2 millions : la ville a été autorisée à en accepter les trois quarts; l'autre quart revient aux héritiers. Dans deux ans donc, le théâtre de Strasbourg sera le plus riche de France, et à la tête d'une subvention totale estimée 200,000 fr. par an. Dans deux années, ce legs de 2 millions sera disponible; soit 1,500,000 fr. au profit du théâtre de Strasbourg, qui se trouvera jouir par conséquent, comme subvention annuelle, du revenu de ce magnifique capital, ajouté à la subvention que donne la ville, dont le testateur a exigé le maintien comme condition de l'acceptation du legs.

*** Le centième anniversaire de la naissance de Gœthe met toute l'Allemagne en émoi. A Weimar, la partie musicale de la solennité sera dirigée par Liszt, qui fera exécuter plusieurs morceaux de chant de sa composition : 1° *Plus de jour* (Mehr Licht), dernières paroles de Gœthe, chœur pour voix d'hommes, avec accompagnement de trompette et de trombone; 2° *Aux morts de Weimar*, paroles de Schoder, pour voix de basse ou baryton, avec accompagnement d'orchestre ou de piano; 3° chœur des anges, tiré du *Faust* de Gœthe, avec accompagnement de piano. Liszt a composé aussi une ouverture et des entr'actes pour la tragédie de Gœthe, *Torquato Tasso*, qui sera jouée à Weimar, le 27 de ce mois. Il sera donné aussi dans la même ville un festival dirigé par Liszt, et pour lequel M. Chelard a mis en musique une cantate en trois parties A Dusseldorf on donnera, sous la direction de M. P. Hiller, un grand concert, où seront exécutées : la *Symphonie héroïque* de Beethoven, diverses poésies de Gœthe, mises en musique par Beethoven, Schubert, Hauptmann et Hiller; 4° la nuit de *Walpurgis* (*Faust*) avec la musique de Mendelssohn. De plus, des tableaux vivants représenteront des scènes tirées de nombreux ouvrages de Gœthe. La musique dont sera accompagné ce spectacle est de la composition de M. Hiller. A Francfort, le 28 août, dès sept heures du matin, un choral exécuté par des instruments à vent se fera entendre du haut de la tour de l'église Ste-Catherine. A neuf heures, il y aura solennité commémorative à la salle des empereurs ; de là on se dirigera vers la statue de Gœthe, dans l'allée de Rossmarkt; autour du monument se rangeront les corps et métiers, les diverses réunions, les écoles, etc. Depuis midi jusqu'à une heure les cloches sonneront, on tirera le canon; le soir, au théâtre de la ville, *Iphigénie*, de Gœthe, avec l'ouverture de l'opéra de Gluck. Après la représentation, la statue du poëte sera illuminée ainsi que la maison où il est venu au monde il y a cent ans; un bouquet terminera la fête. Parmi les membres du comité qui ont signé le programme, nous avons remarqué un tailleur d'habits, deux charpentiers, un maître serrurier, un brosseur, un tailleur de pierres et un boucher.

*** *Exposition de peinture et de sculpture au palais des Tuileries.* — Par décision du ministre de l'intérieur la durée de l'exposition est prolongée de de quinze jours. La clôture aura lieu le 31 août. Les jours réservés restent fixés au vendredi de chaque semaine. La recette des jours réservés s'élève jusqu'à présent à la somme de 11,277 fr.

Chronique départementale.

*** *Le Havre.* — Poultier et Mme de la Grange ont donné ici une représentation pour laquelle il n'y avait pas assez de places dans la salle. C'est dans *Lucie de Lommermoor* que ces deux artistes se sont montrés avec un succès des plus sympathiques. Le spectacle s'est terminé par le grand air du *Prophète*, que Mme de la Grange est venue chanter, en s'accompagnant elle-même au piano. La cantatrice a produit un effet remarquable dans cet air si beau, mais si difficile, et la soirée s'est terminée comme elle avait commencé, par des tonnerres de bravos.

*** *Clermont* (Oise). — Cette ville vient d'adopter un usage depuis longtemps nationalisé dans le département du Nord, celui des concours de musique. Dimanche dernier, quatorze musiques de garde nationale se trouvaient réunies sur la place principale, brillamment ornée pour la circonstance, et ont joué successivement devant un jury de cinq membres, au nombre desquels se trouvaient MM. Meifred, professeur au Conservatoire de Paris, et Leplus, première flûte à l'Opéra. La musique de Compiègne a obtenu le premier prix, consistant en une médaille d'or; parmi ses rivales du département, Beauvais a eu une médaille en vermeil, Liancourt et Neuilly-en-Thelle, des médailles en argent. Des musiques venues des départements voisins, celle d'Amiens a gagné la médaille d'or, et celle de Batignolles-Monceaux la médaille en vermeil Deux prix de solo ont été décernés à MM. Félix Dubray, chef de la musique de Beauvais, et Moor, chef de la musique d'artillerie d'Amiens.

*** *Bordeaux*, 15 août. — Mlle Masson nous est revenue, et avec elle la *Favorite*, la *Reine de Chypre*. Elle reçu du public un excellent accueil. — Mlle Issaurat, chanteuse légère, vient d'achever ses trois débuts avec un succès presque sans exemple. Elle a paru tour à tour dans *Lucie*, dans le *Barbier* et dans *Robert*. Ces trois rôles lui ont valu une triple et brillante ovation. — On nous promet le *Val d'Andorre*.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 18 août. — Voici comment s'est terminée la saison proprement dite au théâtre italien de Covent-Garden : mardi 14, le *Prophète* (neuvième représentation); jeudi 16, les *Huguenots*; samedi 18, *Lucrezia Borgia* et le troisième acte du *Prophète* (la quatrième à Paris). Cette semaine, trois représentations extraordinaires (*extra-nights*), c'est-à-dire non comprises dans l'abonnement, ont dû être données ainsi qu'il suit; pour la première, le *Prophète;* pour la seconde, le second et le troisième acte des *Huguenots* avec le second et le troisième acte du *Prophète*; pour la troisième, *Don Juan*, chanté par Mme Viardot, Grisi, Corbari (Mme Viardot remplissant et jouant pour la première fois le rôle de Zerline en Angleterre, et aussi pour la première fois avec Mlle Grisi), MM. Mario, Marini, Tagliafico, Polonini et Tamburini. Vous voyez donc que, cette dernière représentation exceptée, le génie de Meyerbeer n'a cessé de présider, comme un dieu sauveur, aux destinées du théâtre, et que son *Prophète* a glorieusement accompli sa mission. Plus nous entendons cette grande et sublime musique, plus nous nous confirmons dans l'idée exprimée par nous dès les premières auditions, que le *Prophète* est l'ouvrage le plus original et le plus parfait de son auteur. Le public a prouvé qu'il était de notre avis. L'exécution du chef-d'œuvre s'est améliorée de jour en jour, grâce au zèle et au talent de Costa, comme chef suprême de l'orchestre et des chœurs. Quant aux artistes principaux, Mme Viardot, Mario, miss Catherine Hayes, nous avons déjà dit ce qu'ils valent; nous ne pourrions que répéter des éloges que des bravos enthousiastes leur confirment chaque soir. — Le théâtre de Sa Majesté avait fait sa clôture huit jours avant Covent-Garden, en donnant *Lucrezia Borgia*. Les trois représentations extraordinaires qui sont venues ensuite se composaient des *Nozze di Figaro*, chantées par Mme Sontag, l'Alboni, Mme Parodi, Lablache, Colletti, Belletti et Bartolini. Mme Sontag avait pris le rôle de Suzanne, et il y a vingt ans, lorsque Mme Malibran remplissait ce rôle, elle jouait celui de la comtesse! Quoi qu'il en soit, elle a parfaitement réussi dans sa tentative; on n'était guères préparé à la voir aborder un rôle comique, mais elle s'y est montrée avec beaucoup d'aisance, de finesse et de gaîté. Son succès y a été de beaucoup supérieur à celui de Jenny Lind, qui s'était complétement trompée dans l'expression générale du caractère. L'Alboni chante délicieusement le rôle de Chérubin. La dernière représentation avait été annoncée comme *l'adieu de Mme Sontag*, (Sontag's *farewell night*) et l'on se demandait pourquoi ce n'était pas plutôt l'*adieu de l'Alboni*. — Un concert magnifique a été donné sur le théâtre de Drurylane, au bénéfice de M. A. Harris, l'habile et infatigable régisseur de Covent-Garden. Le programme se composait de vingt-sept morceaux, chantés par les principaux artistes, exécutés par tout l'orchestre de ce théâtre. L'absence de Mario en a tant soit peu réduit le nombre, mais on a chaudement applaudi et redemandé le duo de la *Prova d'un opera seria*, chanté par Mme Viardot et Tamburini. Mlle Corbari a dit l'air de *Robert-le-Diable* (*Robert, toi que j'aime*) avec un sentiment exquis. Louise Corbari, sœur de la charmante cantatrice, a déployé dans une cavatine de Mercadante (*Donna Caritea*) une grande puissance de voix et une rare correction de style. Mmes Grisi, Dorus-Gras et plusieurs autres notabilités musicales avaient aussi prêté leur concours à l'excellent bénéficiaire. — Mlle Jetty de Treffz est revenue de son excursion à La Haye, pour prendre part au festival de Liverpool et à celui de Birmingham, après quoi elle doit partir pour Vienne. Jullien l'a engagée, dit-on, pour une tournée départementale, qui aura lieu dans le courant de l'automne. — Le festival de Birmingham se donnera les 4, 5, 6 et 7 du mois de septembre prochain; les exécutants seront Mmes Alboni, Castellan, de Méric, Hayes, A. et M. Williams, Jetty de Treffz, MM. Mario, Calzolari, T. Williams, Sims Reeves, Pischek, Lablache père et fils : Thalberg s'y fera entendre et Costa conduira l'orchestre.

*** *Bruxelles.* — La direction des théâtres royaux vient de publier le programme des différentes troupes d'opéras pour la saison d'hiver, qui commencera le 1er septembre prochain. Les troupes de comédie, de vaudeville et d'opéra-comique restent à peu près les mêmes. Le ténor engagé pour le grand opéra est, comme on l'a déjà annoncé, M. Octave, dont les habitués du théâtre de la Monnaie ont pu apprécier le talent il y a quelques mois. La basse taille est M. Brémont, ex-artiste de l'Opéra de Paris; comme baryton, nous aurons M. Diguet qu'on a entendu au théâtre des Galeries. Parmi les artistes attendus en représentations, se distinguent Mlle Méquillet, qui viendra chanter le rôle de Fidès dans le *Prophète*, et Lucile Grahn qui nous consacre tout le mois d'octobre.

*** *Vienne.* — Au théâtre de la Cour, la reprise de la *Clémence de Titus*, par Mozart, a obtenu un succès d'estime.

*** *Stuttgart.* — Après un court séjour dans notre ville, Pischek est parti pour la Bohême, son pays natal, d'où il doit se rendre à Londres. Dans la première moitié de septembre doivent avoir lieu à Birmingham six concerts, où se produiront toutes les plus célèbres notabilités du chant. Le prince Albert s'est adressé directement au roi de Wurtemberg pour le prier de permettre à Pischek de prendre part à ces solennités, dont le produit doit être consacré à l'érection d'un hospice. La permission a été accordée; M. Pischek chantera entre autres la partie d'*Elie* dans l'oratorio de Mendelssohn. Ses honoraires ont été fixés à 200 liv. sterl.

*** *Breslau.* — Lucile Grahn obtient beaucoup de succès; ses représentations sont très-suivies. Parmi les artistes nouvellement engagés pour notre théâtre, on cite le ténor, M. Weixeldorfer.

*** *Brunn* (Moravie). — *Maritana*, opéra de Wallace, a été la première nouveauté représentée sous l'administration actuelle.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

NOUVELLE ET SEULE ÉDITION COMPLÈTE DES ŒUVRES DE

BEETHOVEN

POUR LE PIANO,

Publiée en partition et en parties séparées, sur beau papier vélin,

PRIX NET : 100 FR.

Les **CONCERTOS** *arrangés pour Piano seul par* **MOSCHELES**, *formant une série à part, ensemble:*
Prix net : 25 francs.

TABLE ET PRIX MARQUÉS DE CHACUN DES OUVRAGES DE LA COLLECTION :

SEPTUOR.

Op. 20. Grand septuor en *mi* bémol, arrangé pour piano, flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et contrebasse ; *ad l.b.* 20 »

QUINTETTE.

Op. 16. Grand quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson. . . . . 15 »

QUATUOR.

Op. 16. Grand quatuor pour piano, violon, alto et basse (arrangé du grand quintette). . . . . 15 »

TRIOS.

Op. 1. Trois trios pour piano, violon et violoncelle. Nos 1, 2, 3 (en *mi* bém, *sol* et *ut* mineur). Chaque . . . . . 12 »
Op. 11. Trio pour piano et clarinette ou violon et violoncelle (en *si* bém). . . . 12 »
Op. 38. Grand trio pour piano et clarinette ou violon et violoncelle. . . . . 12 »
Op. 44. Quatorze variations pour piano, violon et violoncelle. . . . . 9 »
Op. 70. Deux trios pour piano, violon et violoncelle. Nos 1, 2 (en *ré* et *mi* bém.) Chaque . . . . . 12 »
Op. 97. Grand trio pour piano, violon et violoncelle (en *si* bém.). . . . . 18 »
Op. 121. Adagio, variations et rondo pour piano, violon et violoncelle. . . . . 9 »
Œuvre posthume. Petit trio pour piano, violon et violoncelle. . . . . 5 »
Œuvre posthume. Trio pour piano, violon et violoncelle. . . . . 10 »

SONATES, AIRS VARIÉS ET OEUVRES POUR PIANO ET VIOLON.

Op. 5. Deux sonates, *fa*, *sol* min. Chaque. 10 »
Op. 12. Trois sonates, *ré*, *la*, *mi* bém. Chaque . . . . . 9 »
Op. 17. Sonate. . . . . *fa*. 9 »
Op. 23. Sonate . . . . . *la* min. 9 »
Op. 24. Sonate. . . . . *fa*. 9 »
Op. 30. Trois sonates. . *la*, *ut* min., *sol*. 9 »
Op. 47. Grande sonate. . . . . *la*. 10 »
Op. 60. Trois sonates arrangées pour piano et violon. Chaque . . . . . 9 »
Op. 96. Sonate. . . . . *sol*. 10 »
Op. 102. Deux sonates *ut*, *ré*. Chaque. . 9 »
Op. 66. Variations sur un thème de la Flûte enchantée : *La vie est un voyage*. 6 »
Variations sur *Se vuol ballare*. 7 50
Rondo. . . . . 6 »
Douze variations sur un thème de Haendel. 7 50

SONATES ET OEUVRES POUR PIANO ET VIOLONCELLE.

Op. 5. Deux grandes sonates. Nos 1, 2. Chaque . . . . . 10 »
Op. 17. Sonate. . . . . 9 »
Op. 66. Variations sur un thème de la Flûte enchantée, *La vie est un voyage*. . 6 »
Op. 69. Sonate. . . . . 9 »
Op. 102. Deux sonates. Nos 1, 2. Chaque. 9 »
Douze variations sur un thème de Haendel. 7 50
Variations sur un thème de la Flûte enchantée, *Je vais revoir l'amant que j'aime*. . . . . 6 »

SONATES POUR PIANO SEUL.

Op. 2. Trois sonates dédiées à J. Haydn. Nos 1, 2, 3. *fa* min., *la*, *ut* Chaque. . . 6 »
Op. 7. Sonate . . . . . *mi* b. 6 »
Op. 10. Trois sonates, *ut* m., *fa*, *ré*. Chaq. 6 »
Op. 13. Sonate pathétique . . . *ut* min. 6 »
Op. 14. Deux sonates. . . . . *mi*, *sol*. 7 50
Op. 22. Sonate . . . . . *si* b. 5 »
Op. 26. Sonate, la *Marche funèbre*. *la* b. 6 »
Op. 27. Deux sonates *mi* b., *ut* d. min. . 6 »
Op. 28. Sonate pastorale. . . . . *ré*. 6 »
Op. 31. Deux sonates. Nos 1, 2. *sol*, *ré* min. Chaque . . . . . 6 »
Op. 33. Sonate. . . . . *mi* b. 6 »
Op. 49. Deux sonates faciles. *sol* min., *sol*. Chaque . . . . . 5 »
Op. 53. Sonate. . . . . *ut*. 7 50
Op. 54. Sonate . . . . . *fa*. 5 »
Op. 57. Sonate . . . . . *fa* min. 6 »
Op. 78. Sonate . . . . . *fa* d. maj. 5 »
Op. 79 Sonatine. . . . . *sol*. 6 »
Op. 81. Sonate, les *Adieux*, l'*Absence* et le *Retour* . . . . . *mi* b. 6 »
Op. 90. Sonate . . . . . *mi* min. 6 »
Op. 101. Grande sonate . . . . . *la*. 6 »
Op. 106. Grande sonate. . . . . *si* b. 12 »
Op. 109. Sonate . . . . . *mi*. 7 50
Op. 110. Sonate . . . . . *la* b. 7 50
Op. 111. Sonate . . . . . *ut* min. 7 50

AIRS VARIÉS ET OEUVRES POUR PIANO SEUL.

Variations n. 1, sur *Quant'e più bello*. . . 5 75
Variations n. 2, sur *Rule Britannia*. . . 3 75
Variations n. 3, sur le *Sacrifice interrompu*. . . . . 5 »
Variations n. 4, sur le duo *la Stessa*. . . 4 50
Variations n. 5, sur un thème original. Op. 36. . . . . 5 »
Variations n. 6, 24 grandes variations. . 6 »
Variations n. 7, sur *Tandeln und Scherzen*. 4 50
Variations n. 8. Op. 34. . . . . 4 50
Variations n. 9. Op. 76 . . . . . 3 75
Variations n. 10, sur une danse russe. . 4 50
Variations n. 11, sur un air de ballet . . 5 »
Variations n. 12, sur l'air : *Nel cor più*. . 3 75
Variations n. 13, sur l'air : *God save the King* 4 50
Variations n. 14, sur l'air : *Une fièvre brûlante* 4 50
Variations n. 15 . . . . . 6 »
Op. 35. Andante en *fa*. . . . . 6 »
Op. 33. Bagatelles 7 50
Op. 74. Fantaisie. 4 50
Op. 112. Nouvelles bagatelles. 4 50
(Œuvre posthume) rondo pour piano. . . 6 »
Op. 120. Trente-trois variations sur une valse . . . . . 9 »
Six valses et une marche funèbre . . . . 5 »

OEUVRES A QUATRE MAINS.

Op. 6. Sonate . . . . . 6 »
Op. 13. Sonate pathétique. . . . . 9 »
Op. 45. Trois marches. 4 50
Op. 87. Variations sur un thème du Comte de Waldstein. 7 50
Op. 137. Fugue . . . . . 5 »
Variations pour l'Album des comtesses. . 5 »

CONCERTOS.

Arrangés pour piano seul par MOSCHELES.

1er Concerto, en *ut* majeur. . . . . 15 »
2e id. en *si* bémol majeur. . . . 15 »
3e id. en *ut* mineur. . . . . 15 »
4e id. en *sol* majeur. . . . . 15 »
5e id. en *mi* bémol majeur. . . . 15 »

SONATES DE MOZART,

Cette édition est entièrement regravée à neuf, et imprimée sur très-beau papier.

Sonates pour Piano seul.

1re livraison. { N. 1, en *ut*. 2, en *la*. 3, en *fa*. . . . . 9 »
2e livraison. { N. 4, en *si* bémol. 5, en *ré*; 6, en *la* mineur. 7, en *ré*. . . . . 9 »
3e livraison. { N. 8, en *ut* 9, en *si* bémol. 10, en *ut*. . . . . 9 »
4e livraison. { N. 11, en *fa* mineur. 12, en *mi* bémol. 13, en *sol*. 14, en *fa*.

Sonates à quatre mains.

5e livraison. { N. 1, en *fa* mineur. 2, en *fa* . . . . . 9 »
6e livraison. { N. 3, en *ré*. 4, en *si* bémol . . . 9 »
16e livraison. en *ut* majeur. . . 9 »
17e livraison. fantasia en *la* bém. 9 »

Sonates avec accompagnement de Violon.

7e livraison. { N. 1, en *fa*. 2, en *ut*. 3, en *fa* . . . . . 9 »
8e livraison. { N. 4, en *si* bémol. 5, en *sol*. 6, en *mi* bémol. . . 9 »
9e livraison. { N. 7, en *la*. 8, en *la*. 9, en *si* bémol. . . 9 »
10e livraison. { N. 10, en *mi* bémol 11, en *si* bémol . . . 9 »

Sonates avec accompagnement de Violon et Violoncelle.

11e livraison. { N. 1, en *si* bémol. 2, en *ut*. . . . . 8 »
12e livraison. { N. 3, en *mi*. 4, en *sol*. . . . . 9 »

Sonates avec accompagnement de Violon.

13e livraison. { N. 12, en *la*. 13, en *ut*. 14, en *ré*. . . . . 9 »
14e livraison. { N. 15, en *mi* mineur. 16, en *mi* bémol. 17, en *sol* . . . . . 9 »
15e livraison. { N. 18, en *ré*. 19, en *mi* mineur. 15, en *la* pour piano seul . . . . . 9 »

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 37, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 35. 2 Septembre 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Cie.
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an.	24 fr.
Départements.	30
Étranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 4 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Première lettre au directeur de la *Gazette musicale*, Berlin, par **Fétis** père.—Exposition des produits de l'industrie (dixième article), par **Henri Blanchard.** — Auditions musicales. — Théâtre de la Porte-Saint-Martin, l'*Etoile du marin*, musique d'Auguste Morel. — Revue critique, Nouveau Manuel du facteur d'orgues (4e et dernier article), par **A. de la Fage.** — Nouvelles et annonces.

PEMIÈRE LETTRE

Au Directeur de la Gazette musicale de Paris.

Berlin, 25 août 1849.

Mon cher Monsieur,

Vous m'avez exprimé le désir d'avoir un aperçu de la situation actuelle de la musique dans la partie de l'Allemagne que je visite en ce moment, et vous avez pensé que ce tableau pourrait avoir quelque intérêt pour les lecteurs de la *Gazette musicale*. Je vais essayer de satisfaire à ce désir; mais je ne sais si mes observations auront le mérite de piquer la curiosité de vos lecteurs; car il en est de l'Allemagne comme de toutes les contrées par où la révolution a passé : l'art, frappé par ce fléau, y a reçu des blessures plus profondes encore que l'industrie, le commerce, et même la science; car celle-ci a souvent un but d'utilité qui la préserve d'un entier anéantissement dans les temps de fièvre révolutionnaire. L'art, au contraire, ce besoin des âmes élevées, ne peut soutenir le choc des passions haineuses et violentes; l'agitation lui est funeste, et le bruit lui fait peur. Compagnon naturel du luxe et du bien-être, de la quiétude et du règne de l'intelligence, il disparaît avec eux, et ce qu'on en retrouve, lorsque le calme commence à se rétablir, se ressent longtemps encore de ses souffrances passées.

Une autre cause doit ôter à mon récit une partie de l'intérêt qu'il aurait eu, peut-être, dans un autre temps : je veux parler de l'époque où je fais mon voyage. Les mois d'août et de septembre sont ceux où les grandes villes sont à peu près désertes, en Allemagne comme partout. Veuve de ses adeptes, la musique ne s'y montre qu'en déshabillé, et ne se met point en frais pour le voyageur égaré qui se propose de la connaître intempestivement. Il faut bien que je subisse les inconvénients d'un temps si mal choisi, puisque je n'ai pu en prendre un autre. Ma relation aura cela d'original que je ne pourrai lui donner le titre *d'impressions de voyage*, car elle sera plutôt le récit de ce que j'ai cherché que de ce que j'ai trouvé.

Ce n'est pas toutefois que je me sois fait illusion sur les questions d'activité vitale de l'art avant de visiter l'Allemagne; car je n'ignorais pas que cette patrie de Haendel, de Bach, de Gluck, de Haydn, de Mozart, de Beethoven et de Weber, attend aujourd'hui le successeur de ces grands artistes. Je mets à part Meyerheer, puisqu'il n'écrit que pour la France. Depuis que Rossini s'est condamné au silence, et que Bellini et Donizetti sont descendus dans la tombe, la musique vivante n'a plus en Italie d'interprète de génie ou de talent. En Allemagne, le talent se trouve encore, mais la faculté de création est absente, du moins ne s'est-elle pas manifestée dans ces derniers temps. Et à vrai dire, je ne crois guère au génie méconnu. Le génie a maintenant d'autres allures que le génie d'autrefois : il remet sa carte chez le portier de la renommée et cajole sa femme de chambre. La divinité s'humanise facilement; il n'est même pas nécessaire d'être précisément le génie pour lui plaire. Les déguisements du talent la trompent quelquefois, et même elle a d'inexcusables faiblesses pour le simple savoir-faire. Quiconque mérite ou ne mérite pas d'être connu l'est bientôt quand il veut : si quelque nouveau Beethoven était au monde, nous en serions bientôt instruits.

Depuis un quart de siècle, le souffle inspirateur s'est éteint par delà le Rhin. Mendelssohn, à qui l'esprit de coterie a fait une trop grande renommée, était incontestablement un homme de haute valeur; son talent était de plus remarquables; mais il n'a rien inventé dans l'idée ni dans la forme. Ce n'était donc pas un homme de génie. Sa mélodie est vague et sa période manque d'haleine. C'est dans les détails surtout que brillait son talent, et toute sa fantaisie s'y est réfugiée, car il ne concevait pas en grand. Cependant il aspirait aux formes magistrales et il s'y est souvent essayé; mais alors il tombait dans la sécheresse, comme on peut le voir par le *Paulus*. La jeune école ne nous a point encore fait connaître de successeur de cet homme de talent. On m'a parlé avec éloge de M. Gade, compositeur danois, qui l'a remplacé au Conservatoire de Leipsick; mais je ne connais rien de lui. Je le verrai sans doute dans cette ville, et j'espère entendre ou du moins lire quelqu'un de ses ouvrages.

J'aurais voulu m'arrêter à Cologne pour y voir M. Dorn, compositeur compté parmi les meilleurs musiciens de l'Allemagne, et qui a donné avec quelque succès des ouvrages à Pesth, à Riga, en Prusse, en Saxe et ailleurs; mais j'avais hâte d'arriver à Berlin. Cependant, je n'ai pas voulu passer à Hanovre sans y voir Marschner, et j'y suis resté tout un jour dans ce but. Vous n'ignorez pas sans doute que cet artiste est, parmi les compositeurs allemands dont la résidence est fixée dans leur patrie, celui dont les opéras ont obtenu le succès le plus populaire depuis la mort de Charles-Marie de Weber. *Le Vampire*, *le Templier et la Juive*, *Hans Heilling*, et en dernier lieu *Adolphe de Nassau*, ont été représentés dans toute l'Allemagne, et partout accueillis avec faveur. On y trouve de la chaleur et une certaine force rhythmique, qualités qui réussissent toujours près du public. L'artiste qui les possède ne pouvait m'être indifférent; je l'ai heureusement rencontré, et j'ai trouvé en lui un homme aimable, plein de bienveillance, mais moins jeune que je ne croyais. Il paraît satisfait de son

sort, chose assez rare pour être remarquée. On lui construit en ce moment un théâtre magnifique dont il fera, je crois, l'inauguration par un ouvrage nouveau.

Brunswick, qui se trouvait sur ma route après Hanovre, n'a de remarquable que les frères Müller, dont le talent a excité l'admiration de tous les artistes de Paris dans les quatuors de Beethoven, il y a environ dix ans. L'aîné prépare en ce moment une merveille qui aura du retentissement, si toutefois on s'occupe encore de musique dans le temps futur. Cette merveille consiste en quatre petits enfants, dont l'artiste est le père, et qui, hauts comme ma botte, exécutent déjà des quatuors avec un rare fini. Pauvres enfants! Puissent-ils y trouver des avantages qui les indemnisent des plaisirs de la jeunesse dont ils sont privés! Puissent-ils surtout ne pas prendre en haine un art qui leur aura coûté des efforts si prématurés!

Brunswick me rappelle un original avec qui j'ai voyagé depuis mon départ de Hanovre. Nous étions seuls dans une voiture du train, et nous fumions sans mot dire. Voulant rompre ce silence obstiné, je lui dis par interrogation : *Monsieur va à Berlin?* Il me regarde, et au lieu de me répondre, il me dit: *Voulez-vous un cigare? — Merci; vous voyez que j'en ai. — Ah!* Puis nous gardons tous deux le silence, et nous faisons seize lieues de la même manière. Au moment où nous allions entrer dans la gare de Brunswick, mon homme me dit tout à coup : *Oui, monsieur. — Comment, oui? — Vous m'avez demandé si je vais à Berlin. — Et il vous a fallu tout ce temps pour y penser? — Je n'étais pas décidé.* Au départ de Brunswick, nous nous retrouvons dans la même voiture, et nous reprenons nos cigares et notre silence. Nous roulons ainsi quelques heures, et nous arrivons à Magdebourg. Mon singulier compagnon, rassemblant alors son étui de chapeau, sa canne et son parapluie, me dit: *Non, monsieur. — Comment, non?— Vous m'avez demandé si je vais à Berlin. — Eh bien! vous m'avez répondu oui. — J'ai changé de projet: je reste ici. — Je vous souhaite beaucoup de plaisir. — Et à vous aussi.* Et nous nous quittâmes ainsi, moi, riant de mon original, mais lui avec une imperturbable gravité.

L'ordre règne à Berlin. Vous savez ce que signifie cette formule : c'est-à-dire qu'on y périt d'ennui ; que la moitié des habitants est absente, et qu'il n'y a plus ni activité artistique, ni industrie, ni commerce, ni confiance. C'est toujours comme cela que l'ordre règne après les émotions populaires et les révolutions. Pour moi, qui ne cherche ici que de la musique, je m'informe de l'opéra nouveau; on m'indique *Joseph*, de Méhul! Va pour *Joseph*, où l'on trouve tout l'esprit de la Bible, mis en gammes montantes et descendantes. Pourvu que l'exécution réponde au mérite de l'ouvrage, j'y pourrai prendre un plaisir exprimé par cette phrase anglaise : *Very respectable, indeed.* Mais, hélas! quand je demande ici quelque chose de bon en musique, on me répond toujours par des regrets sur l'histoire ancienne. Autrefois, on donnait à Berlin d'excellents opéras nouveaux; autrefois, il y avait au théâtre royal des chanteurs qui possédaient de belles voix, un talent dramatique admirable, et tout le reste à l'avenant. Est-ce donc qu'il n'y a plus dans l'art que le passé? Ma foi, j'en ai peur. A l'égard du présent, il y a pour première femme au théâtre royal Mlle Tuczek, que vous connaissez. Elle est fort bonne musicienne et a de la justesse dans l'intonation; mais sa voix est fatiguée, et elle crie plus qu'elle ne chante. Une autre cantatrice, Mlle Marx, qui, je crois, est venue ici de Darmstadt, chante aussi les premiers rôles dans l'opéra-comique. Je l'ai entendue dans l'opéra de Lortzing intitulé *Czaar and Zimmermann*, dont le sujet est pris du *Bourgmestre de Saardam*. La pauvre demoiselle ne rachète la nullité de son talent comme cantatrice que par une voix fort médiocre. M. Krause, acteur aimé du public, a eu une belle voix de baryton, où la fatigue se fait déjà apercevoir; il est d'ailleurs assez médiocre chanteur et fort peu musicien. — Je ne parle parle pas des ténors, car je ne saurais qu'en dire : l'un d'eux (M. Pfister) a pourtant un joli timbre de voix; mais il n'a jamais fait d'études dans l'art du chant. C'est dommage, car il paraît intelligent; de plus, il est joli homme et ne manque pas de grâce. C'est, dit-on, un étudiant de l'université de Vienne que le goût du théâtre a détourné de ses études. Parmi les basses, j'ai remarqué un bon acteur dont le nom serait à Paris un objet d'étude inutile, car il n'existe pas une bouche française capable d'articuler ce nom faribolant : ce brave homme s'appelle *M. Zschiesche.*

Le chœur, sans avoir rien de remarquable, se distingue pourtant par deux qualités trop rares sur nos théâtres de France et de Belgique, je veux parler de la justesse et du sentiment du rhythme. Malheureusement, il chante presque toujours fort. A l'égard de l'orchestre, on m'a dit que je n'en ai entendu qu'une partie, parce qu'il n'est d'usage de le réunir tout entier que pour le grand opéra, qu'on ne joue pas en ce moment. On n'y voyait, en effet, que seize violons au lieu de vingt-quatre, lorsque je l'ai entendu, peu de violoncelles, et seulement quatre contre-basses, avec les instruments à vent. Cet orchestre est dirigé par M. Taubert, connu à Paris par ses compositions pour le piano. Il a de l'aplomb et de la fermeté; mais il ne m'a pas paru fort chaleureux. Les artistes placés sous sa direction sont exacts et soigneux, et de plus, leur accord ne laisse rien à désirer; mais les nuances sont rares dans l'ensemble et manquent de délicatesse et de poésie. La médiocrité des chanteurs est sans doute la cause principale de cette absence de coloris; car en musique tout se tient : le bien ne peut s'y trouver à côté du mal. Je me suis souvent demandé d'où pouvait venir l'état d'imperfection où l'art du chant est resté en Allemagne, bien qu'on y ait eu souvent de bons modèles dans le théâtre italien, et je n'ai pu trouver d'explication de ce phénomène que dans le penchant des compositeurs pour la déclamation dramatique aux dépens du chant véritable. Pourvu qu'un acteur d'opéra soit doué d'un bel organe, qu'il ait de l'intelligence et un certain sentiment de musique, on ne s'informe pas si l'étude du mécanisme du chant a égalisé les notes de sa voix, rendu facile le passage des deux registres et assoupli sa vocalisation. Il y a eu en Allemagne quelques chanteurs distingués, mais en très-petit nombre. Ceux-là se sont trouvés dans des circonstances heureuses pour leur éducation vocale. Telle est Mme de Rossi (Mlle Sontag).

Je n'étonnerai pas mes lecteurs, après le tableau que je viens de faire des éléments actuels de l'opéra, si je dis que l'ensemble qui en résulte m'a donné beaucoup plus d'ennui que de plaisir. Cependant le théâtre royal coûte à la liste civile une somme très-considérable chaque année. On y compte un directeur général de la musique, plusieurs chefs et premiers artistes d'attaque, soit pour l'orchestre, soit pour le chœur, qui est nombreux et composé de bonnes voix. On ne joue que deux représentations d'opéra chaque semaine, et les appointements des artistes sont considérables. Le moindre musicien de l'orchestre reçoit 300 écus de Prusse (1,125 francs), et tous les premiers artistes ont un traitement qui varie entre 1,800 et 2,400 francs. Je n'ai pas des renseignements concernant les avantages accordés aux chanteurs; mais il est vraisemblable qu'ils sont en proportion de ceux des autres musiciens. Comment se fait-il donc que tant de sacrifices, tant de générosité de la part du roi aboutissent à de si minces résultats? Si j'en crois les informations qui me sont données, tout le mal vient de dissentiments auxquels l'intendant général, M. Kustner, n'est pas étranger. De pareils conflits ne sont pas rares; ils produisent toujours de funestes effets.

Le théâtre de Kœnigsstadt a depuis quelques années un opéra italien qui ne joue pas en ce moment, mais qu'on m'a dit être ordinairement assez médiocre, à l'exception d'un ténor dont on vante le talent. Il y a aussi à ce théâtre un opéra-comique allemand, et l'on y joue des mélodrames. Quelques artistes distingués ont fait leur réputation à ce théâtre; entre autres Mlle Sontag.

Si la musique dramatique ne m'a donné qu'un médiocre plaisir à Berlin, il n'en est pas de même du chant de la chapelle royale que j'ai entendu à la cathédrale. Les motets y sont exécutés, sans accompagnement, par environ soixante hommes et jeunes garçons dont

les voix pures et bien timbrées, la justesse des intonations et les nuances délicates ne méritent que des éloges. Dans la force, ces chanteurs ne crient jamais; dans le piano, les voix conservent leur timbre. Chacun porte le plus grand soin dans l'exécution de sa partie et y fait preuve d'intelligence; l'ensemble produit l'effet d'un excellent orgue humain, c'est-à-dire du plus bel instrument qu'il soit possible d'imaginer. Le ton n'est pas donné par l'organiste, mais par le maître de chapelle, qui se sert pour cela d'un diapason. On n'entend aucun tâtonnement pour accorder les voix, et le chœur se fait entendre tout à coup dans un accord parfait qui semble l'effet d'un enchantement. Quelle que soit la longueur du morceau, jamais les voix ne baissent, et le dernier accord les retrouve exactement au point de départ. Il n'y a rien, en France, ni en Belgique, qu'on puisse mettre en comparaison avec l'effet d'un pareil chœur. D'une part, nos voix chorales manquent de timbre et n'ont de force que dans les cris; de l'autre, nos musiciens ne portent pas dans l'exécution de la musique de chœur l'amour de l'art et le dévouement dont les choristes allemands sont animés. Il y a d'ailleurs chez nous une continuelle variation dans le personnel et dans le nombre des chanteurs; car ce n'est en quelque sorte que par la contrainte qu'on parvient à les réunir. Au bout de quelques mois, on ne retrouve plus dans le chœur les mêmes personnes et tout est à recommencer. Quels qu'aient été mes efforts depuis dix-sept ans pour faire produire au chant d'ensemble des effets analogues à ceux des instruments, je n'ai rien obtenu que de médiocre, et j'ai bien peur qu'il en soit toujours ainsi.

Dans un autre genre, je n'ai pas été moins satisfait du chant en chœur de voix d'hommes exécuté par les élèves de M. Erk, directeur de musique au séminaire des instituteurs, homme du plus rare mérite dont j'analyserai les travaux dans une autre lettre. Cette institution est maintenant en vacances; mais une partie de ses membres a bien voulu se réunir pour moi, et m'a fait entendre, sous la direction de son digne chef, une suite de chants populaires de différents caractères harmonisés par M. Erk. J'ai rarement éprouvé plus de plaisir qu'à d'audition de ces chants originaux, exécutés par de bonnes voix avec une verve entraînante, beaucoup de justesse et une vigueur de rhythme que je n'ai trouvée qu'en Allemagne. On sait que la monotonie est presque inséparable de la musique exécutée par un seul genre de voix; néanmoins, les oppositions de caractères de ces chants étaient si bien choisies et l'exécution était si chaleureuse, qu'après quinze morceaux, je n'éprouvais pas de fatigue.

J'ai visité aussi l'Académie de chant, institution célèbre, fondée autrefois par Fasch, puis dirigée pendant longtemps avec éclat par Zelter, et confiée aujourd'hui aux soins de M. Rungenhagen et de M. Grell, qui en est à la fois le second chef et l'accompagnateur; musicien de beaucoup de mérite, organiste du Dom, et compositeur d'un grand nombre de motets et de morceaux de chant d'ensemble justement estimés. Le jour où je suis allé à l'Académie de chant, il y avait peu de chanteurs et la séance était avancée; néanmoins, ce que j'ai entendu a suffi pour me faire admirer l'excellence du local où cette institution se réunit. Les conditions acoustiques les meilleures se trouvent réunies dans ce local, qui a été construit spécialement pour ses séances, et qui peut contenir environ six cents chanteurs, et un auditoire de huit ou neuf cents personnes. Le son des voix y acquiert une puissance et en même temps un velouté qui tiennent du prodige. Lorsque tout le chœur se trouve réuni, l'effet doit être majestueux et saisissant. Lundi prochain, à l'occasion de l'anniversaire séculaire de la naissance de Goethe, l'Académie de chant exécutera la musique composée autrefois par le prince Radziwill pour le *Faust* de cet illustre poëte. Cette musique jouit ici d'une renommée populaire; cependant les hommes du métier m'ont assuré que son mérite est des plus minces. J'ai regret de ne pouvoir assister à son exécution; mais déjà bien des jours se sont écoulés depuis mon arrivée à Berlin; j'ai hâte de visiter Dresde, Leipsick, Weimar, puis la Bavière; car je dois être rentré à Bruxelles le 20 septembre pour y présider la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts et diriger l'exécution de la cantate de mon élève M. Stadtfeld, qui a obtenu le grand prix de composition.

Il me reste à vous parler de M. Haupt, organiste de premier ordre, de l'admirable bibliothèque royale de musique, où je me suis plongé jusqu'aux oreilles, et de l'inépuisable obligeance pour moi de son savant conservateur, M. Dehn; enfin de M. Erk, de ses ouvrages, et de la situation actuelle de la science et de la littérature de la musique à Berlin. Ces choses seront l'objet de ma prochaine lettre.

Agréez, monsieur et cher Collaborateur, l'assurance de mes sentiments de parfaite estime.

FÉTIS père.

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

INSTRUMENTS A VENT.

SIXIÈME ARTICLE.

Nous terminons cette revue par un coup d'œil jeté sur l'exposition des instruments à vent, en bois et à clefs. Cette dernière dénomination est grosse de rivalités, de jalousie et de tempêtes. C'est l'absolutisme luttant contre la liberté, l'esprit stationnaire opposant sa borne au progrès. Les fabricants suivant le système de l'ancienne flûte et de la vieille clarinette, proscrivent la flûte Bœhm et la clarinette à clefs. Ils prétendent que ces clefs, trop nombreuses, compliquent le mécanisme du doigté et altèrent la pureté du son de l'instrument. La plupart des artistes flûtistes et clarinettistes, et la majorité des facteurs prétendent le contraire, et fabriquent, en conséquence, force clatinettes à clefs et presque toutes leurs flûtes d'après le système Bœhm, artiste lui-même très-distingué, qui a eu à lutter contre la routine, et qui en est resté vainqueur. Les principaux facteurs de Paris, tels qu'Adler, Martin frères, Breton, Buffet jeune, qui a obtenu des médailles en 1839 et en 1844, fabriquent d'après le procédé Bœhm. Thibouville, toujours dans le même système, a exposé quatre belles clarinettes à clefs, deux en ébène et deux en buis, d'une fabrication parfaite, et huit flûtes Bœhm. Nous avons distingué le contingent de M. Buffet-Crampon, qui se compose de deux bassons, six clarinettes, d'un cor anglais, de huit flûtes et d'un hautbois d'un travail consciencieux et fini, comme celui de M. Godfroy, qui s'est distingué par la nouvelle invention d'une flûte en argent d'un beau travail, à perce cylindrique. M. Tulou a fait exposer douze flûtes non-Bœhm, un hautbois et deux petites flûtes en grenadine; M. Gyssens, des flageolets, des flûtes et des clarinettes, instruments qui paraissent aussi bien confectionnés que ceux de ses confrères; et puis, enfin, M. Triébert a produit à l'exposition de charmants hautbois, deux beaux cors anglais avec becs à table mobile, et une flûte qui, après les investigations auxquelles nous venions de nous livrer, nous a rappelé l'épigramme de Cherubini sur cet instrument : « Je ne connais rien de plus ennuyeux qu'un solo de flûte.... si ce n'est un morceau pour deux flûtes. »

Cette épigramme est spirituelle et piquante comme la plupart des mots qu'a dits l'ancien directeur de notre Conservatoire, ou qu'on lui a prêtés; car, si nous exaltons outre mesure le mérite des étrangers en France, nous nous plaisons encore à leur attribuer des mots dénigrants contre nous-mêmes, ne fût-ce que pour nous mettre en garde contre le reproche qu'on pourrait nous adresser de faire du patriotisme, que nous en sommes venus à désigner sous le nom de chauvinisme. Au reste, ce *cherubiniana* pourra trouver place dans un traité général de l'épigramme grecque, latine et française que nous nous proposons de publier bientôt. Mais pour en revenir à nos flûtes et les ajuster, comme on dit, à notre compte-rendu de l'exposition, en mettant de côté l'épigramme et la critique, disons que, comme précédemment, la France a jeté dans cette dernière exposition tous les trésors de son génie inventif, de son activité industrielle et artistique; car ces clarinettes, ces hautbois, ces flûtes d'un travail si fini, si précieux, en

même temps qu'elles témoignent du talent de nos facteurs, évoquent tous les enchantements dont nous bercent, avec ces instruments en bois exotiques et rares, ornés de métaux précieux, les Klosé, les Verroust, les Dorus, etc. Quel est l'auditeur charmé qui ne se souvient avec plaisir d'avoir entendu ce dernier faisant évoluer en mille façons la mélodie en l'air, ou soupirer sur la flûte des accents délicieux dans la chanson fière et mélancolique des *Rossignols*, de Béranger?

Ce charmant interprète de tous chants suaves et purs sur la flûte Bœhm ou autre, a été choisi pour faire apprécier au jury les qualités de ces instruments. Ils ont dû être trouvés excellents, grâce à Dorus. Verroust et Klosé, s'ils ont été chargés de la même mission dans leurs spécialités, se seront montrés sans doute aussi bons traducteurs des œuvres de MM. Thibouville, Triébert et Godfroy que leur émule Dorus.

Les instruments négligés ou même passés de mode dans le monde musical, tels que la harpe et la guitare, ont figuré à l'exposition. On sait, dans ce monde musical, que le premier de ces instruments est une des brillantes spécialités de la maison Erard, et, soit pour les disciples de Parish-Alvar, l'habile professeur de Londres, ou notre si brillant virtuose Félix Godefroid, M. Erard continue à faire fabriquer de magnifiques harpes comme par le passé. La modeste guitare, malgré le talent remarquable de l'Espagnol Huerta, héritier des Sor et des Aguado, est encore plus négligée que la harpe; et l'on se rappelle pourtant involontairement que Ducis a fait dire dans *Othello*, de cet instrument dont son Hédelmone aime à s'accompagner :

C'est le fidèle ami du chagrin solitaire.

Ce n'est donc pas sans un certain plaisir mêlé de regrets que nous avons vu quelques-uns de ces instruments, qui est celui de notre ami Berlioz, figurer à l'Exposition. Son harmonie douce et mystérieuse se mêlait aux mélodies guerrières de l'empire : *Vous me quittez pour aller à la gloire*; *Partant pour la Syrie*; *L'astre des nuits de son paisible éclat, etc.* Il existe encore quelques vieux colonels de cavalerie, quelques anciens chefs d'escadron qui rêvent la restauration de la guitare. Mais le piano social, humanitaire, égalitaire, le piano qui s'associe à tous les sentiments, à toutes les émotions, à toutes les transactions de la vie actuelle, dominait en roi, en président, en autocrate de toutes les harmonies à l'Exposition des produits de l'industrie. C'est que le piano est le premier organe du concert européen dont on nous a parlé si longtemps sous le dernier règne; il est l'expression la plus parfaite du congrès de la paix; il prêche d'une manière irrésistible l'ordre, la fraternité, l'égalité..... à moins qu'on ne se nomme Liszt ou Mme Pleyel, qu'il est assez difficile d'égaler. Il y a plus; le piano est matrimonial. Une demoiselle qui se montre forte sur cet instrument peut plutôt espérer de se marier qu'une autre, surtout quand elle joint à ce talent de rigueur dans toute éducation de demoiselles maintenant, une belle dot. Mais à fortune égale entre deux rivales, la jeune personne musicienne a plus de chances de s'établir. En l'écoutant, on lui trouve de la poésie dans le regard, et on lui en suppose aussi dans la pensée. Le piano a donc une mission morale à remplir dans l'ordre social comme on nous l'a fait; il est conciliateur, et ses voix multiples ajournent, font cesser les conversations sur les affaires publiques, sources intarissables de discussions: aussi les pianos abondaient-ils à l'Exposition.

Les visiteurs et surtout les visiteuses, persuadés des qualités que nous venons d'énumérer dans l'instrument à la mode, s'arrêtaient et formaient public pour écouter la moindre polka qui venait frapper leurs oreilles. C'est l'esprit de chauvinisme dont nous avons parlé plus haut qui a fait dire et chanter dans le temps :

Ah! qu'on est fier d'être Français
Quand on regarde la colonne;

mais on peut réellement se montrer fier d'être citoyen d'un pays où se produisent de pareilles manifestations nationales. C'est la France qui a pris l'initiative de ces expositions publiques; et le prince Albert avec la reine sa femme, réunissant leurs bourses pour donner un prix de 125,000 fr. comme prime d'encouragement, à la suite de l'Exposition qui va se faire à Londres, n'effaceront point l'éclat et l'utilité de notre grande et belle Exposition des produits de notre industrie et de nos arts. Le président de la République a dignement apprécié cette gloire nationale dans le discours qu'il a prononcé au banquet donné jeudi dernier au Jardin d'Hiver.

HENRI BLANCHARD.

QUELQUES AUDITIONS MUSICALES.

Depuis le petit tumulte de 1789, la moyenne de nos différentes institutions politiques a toujours été de quinze ans de durée. Nos institutions artistiques ont eu plus de solidité. L'*Athénée de Paris*, rue de Valois ou du Lycée, a vécu près d'un demi-siècle; et ce n'est que lorsqu'on en a voulu faire, en ces derniers temps, un hôtel Rambouillet, une société de *précieuses*, nous n'ajoutons pas *ridicules*, lorsque l'*Athénée de Paris* a été transformé en club de *littératrices*, de dames beaux-esprits, lorsque cette Académie enfin est tombée en quenouille qu'elle a fini par tomber tout-à-fait. La *Société de l'Union des Lettres, des Sciences et des Arts*, nous paraît devoir remplacer dignement l'Athénée de Paris, et de force à lutter contre la *Société philotechnique, des enfants d'Apollon*, etc., etc.

La *Société de l'Union* ne craignant point qu'on lui applique le proverbe : Qui trop embrasse mal étreint, que Mlle Corniquet, actrice du temps passé, traduisait ainsi : Qui trop embrase mal éteint, la *Société de l'Union* comprend dans le cercle des attributions qu'elle s'est données, ainsi que le dit son titre, les lettres, les sciences et les arts, et même autres choses encore; ses séances ont lieu dans une salle du passage Jouffroy, qui réunit nombreuse société, composée d'éléments assez hétérogènes, de la petite propriété surtout, public qui ne demande qu'à s'amuser, du reste. On y fait des lectures intéressantes, instructives; on y récite des vers charmants; on y en improvise même. M. Saint-Félix, professeur de déclamation, y a joué dernièrement, avec une de ses élèves, fort jolie femme, la scène de la brouille de l'*Ecole des Vieillards*, avec une chaleur et une pureté de diction digne du Théâtre-Français.

On pense bien, puisque nous en parlons ici, que la musique est pour beaucoup dans ces séances. Nous attendrons cependant que les virtuoses qui concourent à ces exhibitions musicales paient un moins large tribut à la romance et à la chansonnette pour les citer. Ce n'est pas trop présumer de l'art de dire qu'il peut contribuer à la régénération sociale; mais ce doit être surtout par de la bonne musique d'ensemble et de chœurs traitant des sujets nationaux exécutés avec intelligence, ensemble, justesse et chaleur.

— Le sentiment de la bonne musique instrumentale est plus général dans Paris que celui de la musique chorale dont nous venons de parler, sans doute parce qu'on y cultive plus le piano que le chant d'ensemble. Malgré le peu d'empressement qu'on met à se réunir pour exécuter de la musique de nos grands maîtres, comment refuser, par exemple, à une jeune pianiste de talent comme Mlle de Malleville, d'engager une conversation musicale à trois, à quatre ou à cinq, dont Mozart, Beethoven ou Weber font les frais? Le septuor de Hummel mis en quintette, une sonate de Mozart pour piano et violoncelle, la sonate, œuvre 14, de Beethoven, un beau duo pour piano et violon, par Onslow, et une charmante mélodie inédite pour piano seul de ce dernier compositeur, vaporeuse rêverie qu'il nomme une bluette, et que Mlle de Malleville a dite d'un sentiment exquis, ont témoigné du bon style d'exécution de cette jeune pianiste qui semble vouloir se placer au premier rang.

—MM. Saint-Salvi et Alexis Dupond, membres du conseil municipal des Thernes, ont donné dimanche passé, dans le parc de Neuilly, au bénéfice des indigents de la commune, une fête de jour dans

laquelle l'art dramatique, la musique et même la pyrotechnie, ont joué leur rôle. Sur un petit théâtre dressé dans l'orangerie, a été joué le vaudeville intitulé *la Vendetta*, dans lequel Hyacinthe s'est montré des plus amusants comme toujours; et puis le concert a commencé. Alexis Dupond est venu dire de sa voix toujours pure, suave et si bien posée, un duo de *Belisario* avec l'excellent chanteur Morelli, qui a dit aussi un autre duo du même opéra avec Mme Castellan. Cette dernière a vocalisé de sa manière brillante et habituelle un air italien du violoniste Bériot qui sans doute a cru écrire une mélodie pour le violon, et que Mme Castellan chante comme l'aurait jouée Paganini. A propos de violon et de Paganini en herbe, le jeune Léon Reynier, élève de M. Massart, a exécuté la brillante fantaisie de M. Alard sur *Maria Padilla*. On l'a justement applaudi pour s'être associé à cette bonne œuvre et en avoir joué une brillante, mais il faut le dire, un peu difficile pour lui.

L'hymne des bardes de *la Donna del Lago* et une pétulante saltarelle pour le piano ont été dits par M. Goria, avec son talent supérieur. Mme Sabatier, la charmante cantatrices de romances, de chansonnettes et même de brillantes cavatines, Mme Sabatier, à qui la fortune, dans un de ses caprices perspicaces, a donné un autre nom et fait d'heureux jours, nous a dit là de sa voix toujours fraîche et pure quelques-unes de ces petites mélo dies, sensitives musicales, qui s'ouvraient naguère au soleil de sa voix, et qui, ainsi que la rose de Malherbe, vivaient l'espace d'un matin. Elle a été vivement applaudie. Nouvelle Sontag, elle peut redevenir Mme Sabatier; comme devant, elle serait toujours sûre de retrouver les faveurs de la fortune en nous rendant dans le salon, ou même au théâtre, Mme Dugazon, Gavaudan ou Jenny Colon. Elle a dit d'une grâce charmante le joli duo des *Voitures versées* avec Alexis Dupond, et ils ont été aussi applaudis par les amateurs de la philanthropie que par ceux des fraîches et pures voix.

H. B.

THÉATRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN.

L'ETOILE DU MARIN,

*Ballet en 4 tableaux, musique d'*AUGUSTE MOREL.

Que le théâtre de la Porte-Saint-Martin empiète sur les domaines de l'Opéra, en montant des ballets d'action ou des ballets féériques; que Mlle Camille se pose en rivale de Cerrito et de Carlotta; qu'Auguste Morel, en attendant un poëme sérieux, brode une charmante musique sur un canevas dont la nouveauté ne constitue pas le principal mérite, nous trouvons cela très-bien; nous applaudissons le compositeur, la danseuse; nous félicitons la Porte-Saint-Martin. Le seul inconvénient, c'est d'avoir à traverser l'*Hôtel de la Tête noire*, drame pharmaceutique et bourré d'acétate de morphine, pour arriver à l'*Etoile du Marin*, étoile qui a la complaisance de se détacher de la voûte azurée, et de danser comme une personne naturelle.

Je ne prétends pas suivre de point en point les perégrinations du jeune marin; qu'il vous suffise de savoir qu'après des aventures surprenantes dans les Grandes-Indes, tempêtes, naufrage, coups de fusil, etc., il revient sain et sauf à son village, où il retrouve sa chaumière et le cœur de sa fiancée, qui était aussi son étoile!!... Vous comprenez.

Sur cette donnée poétique, le livret nous apprend que M. Emile Lerouge, chorégraphe en chef du théâtre, a dessiné des divertissements et des pas qui ne manquent ni de vivacité ni d'originalité.

Mlle Camille, bien qu'un peu élancée, est une danseuse de talent, qui préfère être de beaucoup la première à la Porte-Saint-Martin que la seconde ailleurs, et elle a bien raison.

J'arrive à la partie essentielle et substantielle de l'ouvrage, à la musique.

Au premier tableau, après une courte introduction que relève un délicieux solo de cor, vient un divertissement où nous avons remarqué un pas de trois et une valse exécutée par toute la troupe : cette valse est charmante et parfaitement réglée. Une invocation à l'étoile pendant le sommeil du marin, dite par le hautbois, est d'un effet mystérieux et distingué. La phrase dont elle se compose revient souvent, et toujours avec bonheur. Dans le sérail d'un roi des Indes, après un pas gracieux dansé par quatre odalisques, vient un ballet général, suivi d'une bacchanale que terminent des coups de pistolet et de fusil, d'un effet infiniment moins gracieux que la musique de Morel, mais très-goûtés du public, sur lequel ils ont paru produire une vive impression. Puis vient la tempête, puis le naufrage, puis le retour au village et la ronde obligée en forme de divertissement final.

Sérieusement, cet ouvrage fait autant et plus d'honneur à M. Auguste Morel qu'un grand ballet à l'Académie nationale de musique; car, avec des ressources infiniment restreintes, avec une action faible, un orchestre incomplet, il a su plaire et charmer. On sort du théâtre en fredonnant les gracieux motifs que l'on vient d'entendre.

Donc nous émettons le vœu bien sincère que M. Auguste Morel, qui n'est pas grand prix de l'Institut, arrive bien vite aux grands théâtres, où son talent remarquable et son imagination fertile lui assurent une place distinguée, comme sa plume élégante, son érudition musicale et littéraire lui ont valu un rang éminent dans la presse musicale.

R.

REVUE CRITIQUE.

Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues ou *Traité théorique et pratique de l'art de construire des orgues*; contenant l'Orgue de D. BEDOS et tous les progrès et perfectionnements de la facture d'orgue jusqu'à ce jour; précédé d'une notice historique sur l'orgue et suivi d'une biographie des principaux facteurs d'orgues français et étrangers, par M. HAMEL, 3 vol. in-18 et atlas in-4°, chez Roret.

QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE (1).

Il ne paraît pas tous les jours, il s'en faut même de beaucoup, des ouvrages relatifs à la musique dont l'importance soit comparable à celle du livre dont je rends compte: aussi ne veux-je pas même chercher à m'excuser de l'étendue donnée à son examen, dont au contraire, j'ose croire que les lecteurs ne me sauront pas mauvais gré, surtout s'ils prennent connaissance du livre même.

Ainsi que je l'ai dit en commençant, M. Hamel s'est proposé de donner un supplément perpétuel au livre de Bedos, dont il suit la marche en remplissant les lacunes, relevant les erreurs, et surtout en énumérant les procédés nouveaux adoptés ou essayés depuis bientôt cent ans. Il y a certains cas où il est obligé de poser des principes nouveaux : c'est ainsi qu'il établit la bonté d'un orgue sur la juste relation entre les parties dont il se compose, sur le choix des matériaux entrés dans sa construction, enfin sur sa mise en harmonie. On peut pour les deux premiers points donner des règles précises; mais à l'égard du troisième, l'oreille et le goût sont les seuls guides et les simples préceptes sont toujours insuffisants. Comme le remarque M. Hamel, « la nature, si variée dans toutes ses œuvres, n'a peut-être jamais produit deux sons exactement semblables. Deux tuyaux de la même matière, de la même dimension, travaillés par le même ouvrier et avec un soin égal, donneront des sons entre lesquels une oreille délicate et très-exercée pourra apercevoir quelque légère différence. » C'est donc en grande partie de la finesse d'oreille que dépend la perfection des bons instruments. On peut, au moyen d'ouvriers habiles, obtenir une exacte confection manuelle de toutes les parties de l'instrument; mais la mise en harmonie dépendant d'un sens infiniment plus délié; celui qui se charge de ce soin doit être un véritable artiste et agir le plus souvent par une sorte d'instinct dont lui-même ne saurait se rendre compte. Aujourd'hui que la mécanique et ses procédés se sont perfectionnés d'une manière si remarquable, c'est surtout vers la mise en harmonie que l'on doit porter son attention.

Pour reconnaître ce perfectionnement des procédés, il suffit de parcourir la liste des outils nouveaux inventés depuis la publication de

(1) Voir les numéros 8, 9, 29 et 30.

Bedos, et dont l'usage est devenu indispensable pour se tenir au courant du progrès. La main se fait du reste bien vite à l'emploi d'outils inconnus; mais ce qui importe fort, c'est que la main soit conduite par le raisonnement : aussi, considérant que des ouvriers, d'ailleurs habiles, manquent souvent des connaissances accessoires nécessaires dont l'absence peut leur causer de grands embarras, M. Hamel s'est efforcé de leur venir en aide autant que possible; et à cet effet, il a réuni les théorèmes les plus souvent applicables de l'arithmétique, de la géométrie, de la mécanique et de la pneumatique en ce que ces sciences ont de commun avec la fabrication des orgues.

Passant ensuite aux principes généraux d'acoustique, l'auteur s'exprime sur ce sujet difficile avec beaucoup de clarté et de précision. Je regrette que l'étendue de ce passage ne me permette pas de le citer ici. Faisant immédiatement l'application de ces principes, M. Hamel traite, d'après Tœpfer, tout ce qui concerne le *diapason* des jeux, qui, dans l'ancien ouvrage, offrait, comme on l'a vu, plusieurs défectuosités; il passe ensuite à leur exécution, puis à celle de toutes les parties de l'orgue, en suivant à peu près la marche de dom Bedos. Je n'en suis pas moins fâché que, décidé comme il l'était à ne point refondre son travail dans celui du bénédictin, ni même à le lui accoupler chapitre par chapitre, il n'ait pas établi une suite de renvois de paragraphe à paragraphe pour faciliter les recherches et les confrontations. Quoi qu'il en soit, on trouve dans ces chapitres des renseignements entièrement neufs sur tout ce qui concerne la soufflerie, sur le levier pneumatique imaginé par Barker, et appliqué pour la première fois par M. Aristide Cavaillé à l'orgue de Saint-Denis; sur les accouplements de claviers et de pédales, parties absolument nouvelles, et dont un organiste habile retire tant d'avantages.

Le travail de M. Hamel ne perd rien de son intérêt, lorsque n'ayant plus à s'occuper de simples perfectionnements de fabrication, il décrit les inventions d'instruments nouveaux, à partir de l'orgue expressif de Grenié, dont les premiers essais avaient été présentés par MM. Girard, jusqu'aux procédés modernes, adoptés pour la tonotechnie, c'est-à-dire pour le notage des cylindres d'instruments à manivelle. J'aimerais fort à suivre M. Hamel dans toutes ses descriptions d'instruments nouveaux, qui offrent tant de moyens ingénieux pour aider au développement de l'art musical dans une de ses branches les plus intéressantes, mais il me faudrait dépasser plus encore que je ne l'ai fait les bornes ordinaires d'une analyse. Je me contenterai donc d'observer que les renseignements donnés à ce sujet sont d'autant plus précieux qu'ils ne se trouvent nulle part ailleurs, le plus grand nombre des inventeurs ou modificateurs d'instruments qui se rattachent à l'orgue n'ayant pas publié leurs procédés, dont M. Hamel a dû faire une étude particulière.

Il revient en terminant sur la mise en harmonie de l'orgue, l'un des points les plus difficiles de la science, et qui consiste à donner à chaque tuyau le timbre, le caractère et la force qui leur conviennent, à obtenir des mélanges dont on ne puisse distinguer les éléments; enfin à mettre l'orgue en tel état, qu'il n'y ait plus qu'à l'accorder pour qu'il se prête à toutes les merveilles qu'il est capable de produire.

Pour clore son ouvrage, M. Hamel donne une biographie abrégée de tous les organiers dont il a pu recueillir les noms. Ces sortes de nomenclatures ne sont jamais ni tout à fait exactes, ni entièrement complètes, mais on ne peut en mettre tout le tort sur le rédacteur; trop souvent les documents précis ne se trouvent pas ou sont fort difficiles à obtenir. Là comme dans d'autres parties du travail de M. Hamel perce de temps en temps une certaine tendance à la partialité; partialité détournée sans doute, et qui certes n'apporte avec elle aucune animosité, mais à laquelle cependant on aurait aimé qu'échappât un si consciencieux écrivain. Quelquefois, par exemple, sans refuser précisément les éloges dus à telle œuvre, à telle invention, on les restreint le plus possible, on les donne de mauvaise grâce et presque à regret, tandis que l'on porte aux nues et qu'on exalte à toute occasion d'autres découvertes, d'autres établissements; c'est que certains inventeurs ou chefs de maison se sont fort agités autour de vous, ont grandement et largement vanté votre mérite, vous ont fait la cour, se sont mis à votre suite. Le moyen de ne pas se laisser un peu dominer par une bienveillante partialité?

Heureusement, du reste, chez un homme aussi éclairé, une telle propension n'a que de faibles effets et n'est qu'un léger défaut au milieu de nombreuses et précieuses qualités.

Nous ne chicanerons pas non plus l'auteur au sujet de quelques erreurs vulgaires par lui reproduites, et du désordre passager de certains détails. Ces petites taches sont excusables dans un travail de ce genre. On en peut dire autant de certaines imperfections de style que l'on pourrait citer; mais comme la clarté et la simplicité sont ici l'essentiel, et que ce but est parfaitement atteint, on ne s'arrêtera pas à des vétilles grammaticales. Des hommes plus exercés que moi pourront peut-être relever quelques erreurs assez essentielles sur lesquelles je craindrais d'entamer la discussion.

L'exécution typographique est généralement bonne, ainsi que celle des nombreuses planches gravées au trait avec un soin suffisant. A ce sujet, je ferai connaître un fait qui ne doit pas être ignoré, et dont peut-être il est à regretter que M. Roret, le laborieux éditeur des *Manuels*, n'ait pas été informé en temps utile, c'est que tous les cuivres des magnifiques planches gravées pour l'ouvrage de dom Bedosse trouvent au Conservatoire des arts et métiers. Le gouvernement s'empresserait, sans aucun doute, d'accorder l'autorisation d'en faire un tirage qui ne laisserait rien à désirer aux acquéreurs de la nouvelle édition. Cependant ils peuvent, à la rigueur, demeurer satisfaits des planches au trait qui ont permis de donner l'ouvrage à un prix modique.

Ce n'est pas, au reste, son prix de vente qui doit principalement attirer notre attention; sa valeur réelle et son mérite intrinsèque sont surtout dignes de nos éloges. Il est certains livres qui servent comme de jalons dans l'histoire d'un art ou d'une science, et qui, fixant son état au moment de leur publication, marquent successsivement ses progrès et sa décadence. Ces livres-là, tout le monde ne les saurait faire, même aujourd'hui où c'est chose à peu près convenue que chacun écrive avec le plus d'assurance sur ce qu'il connaît le moins. Il est fort commun à présent de se croire la science infuse. Il la faudrait bien réellement à quiconque s'aviserait d'écrire à l'aventure sur les arts et métiers; il n'y pas de matière, je crois, plus difficile à bien traiter; et c'est en l'exposant d'une manière supérieure dans l'ancienne encyclopédie que Diderot a mérité, autant au moins que par ses autres ouvrages, d'être mis au rang des plus habiles écrivains français.

Il lui manquait cependant une chose pour que ses travaux, en ce genre, ne laissassent rien à désirer, c'était d'avoir opéré par lui-même; c'est le seul moyen de poursuivre un art dans tous ses détails, d'en saisir d'abord tous les points de départ, tous les articles considérables. Plus que tout autre, l'art du facteur d'orgues, par les innombrables parties qu'il renferme, exige, pour en parler, un homme qui le connaisse à fond et qui ait été lui-même confectionneur. Il lui faut en outre posséder des notions tres-avancées de plusieurs sciences qui tiennent réellement ici l'art dans leur dépendance. Toutes ces qualités s'étaient rencontrées il y a quatre-vingts ans dans la personne du savant bénédictin dom Bedos; elles se sont heureusement retrouvées dans la personne de M. Hamel, qui, occupant un rang distingué dans la magistrature, a depuis plus de vingt-cinq années consacré tous ses loisirs à étudier la facture et a introduit dans l'orgue de la cathédrale de Beauvais, dont il a dirigé la construction, toutes les améliorations connues en ce temps où M. Abbey n'était point encore venu en France, et où M. Aristide Cavaillé, qui a porté l'orgue au plus haut degré de perfection qu'il ait acquis jusqu'à ce jour, n'était encore qu'un enfant. Voilà pourquoi le livre de M. Hamel pourra désormais diriger et modérer la pensée des organiers dans la recherche de procédé nouveaux, assurer leur marche et fixer leurs incertitudes. Il sera en outre un indice remarquable des progrès de la facture d'orgues au milieu du XIXe siècle.

A. DE LA FAGE.

La question des théâtres continue d'être à l'ordre du jour. M. Hippolyte Leroy, dont la réputation est faite comme artiste et comme directeur, vient de la traiter à son tour et de publier une brochure contenant le *projet d'une organisation nouvelle du théâtre en France*. Nous en louerons surtout l'intention, qui est excellente. Nul doute qu'en élevant la plupart des théâtres au rang d'institutions, en transformant les artistes en fonctionnaires, on ne conjure le fléau périodique des faillites et des désastres qui désolent ce genre d'entreprises et cette classe de citoyens. Mais nul doute aussi que pour en arriver là, il ne soit nécessaire de prélever annuellement des sommes plus fortes que celles qu'on prélève aujourd'hui sur les contribuables. Ce qui est moins certain, c'est l'avantage qui en reviendrait à l'État, à l'art, à la gloire nationale. Nous sommes de l'avis de ceux qui pensent qu'en fait d'administration théâtrale, l'État ne vaut pas les particuliers. Nous avons pour nous l'expérience, et, par exemple, nous demanderons à M. Leroy, qui, dans son projet, met en ligne de compte et destine à plusieurs usages les bénéfices que devront faire les théâtres administrés par l'État, nous lui demanderons quel est le théâtre ainsi administré qui ait jamais fait le moindre bénéfice, ou plutôt dont la gestion ne se soit toujours résumée en un déficit énorme? Les motifs en sont trop nombreux et trop palpables pour que nous jugions utile de les reproduire. Il en est de même des théâtres en société : pourquoi ce régime est-il abandonné presque partout? Pourquoi le Théâtre-Français demande-t-il instamment qu'on l'en délivre? C'est que ce régime a eu son temps et qu'il ne répond plus aux conditions du nôtre. Les sociétés d'artistes ne peuvent durer que tant qu'elles gagnent, sans jamais courir la chance de perte. Les théâtres ne peuvent appartenir à l'État qu'avec la ressource des cassettes royales et à grand renfort de listes civiles; autrement ils seraient sûrs d'être écrasés par la concurrence, et de rester bien au-dessous des entreprises dirigées par l'intelligence, l'activité, l'intérêt d'un libre exploitant.

Un autre écrivain, M. de Molinari, considérant les théâtres au point de vue rigoureusement industriel et économique, se révolte à l'idée qu'on demande un centime pour subventionner quelques théâtres, à de pauvres paysans, qui ne savent ce que c'est qu'un théâtre et qui n'y mettront jamais le pied. On a déjà fort bien répondu à M. de Molinari que raisonner ainsi, c'était faire le procès à l'art en général, que c'était proscrire les monuments, les musées, les académies, et une foule d'autres établissements, qui constituent ce qu'on est convenu d'appeler la civilisation et qui servent à la distinguer de la barbarie.

M. Hippolyte Leroy voudrait que l'État fît à peu près tout, M. de Molinari qu'il ne fît rien. Nous pensons et nous avons toujours pensé que la vérité n'était ni dans l'un ni dans l'autre de ces extrêmes.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, réouverture de l'Opéra et rentrée de Carlotta Grisi dans le *Diable à quatre*, précédé de *Lucie de Lammermoor*.

*** Mme Viardot, qui est restée en Angleterre pour prendre part au festival de Liverpool, sera de retour à Paris dans le courant de la semaine prochaine. Elle fera sa rentrée à l'Opéra le 15 octobre dans le *Prophète*.

*** Roger doit être à Paris le 9 de ce mois, ainsi que nous l'avons annoncé, et, en attendant la reprise du *Prophète*, il abordera plusieurs grands ouvrages du répertoire.

*** Mme Castellan est engagée pour le festival de Birmingham et celui d'Herefort. Immédiatement après, elle reviendra prendre sa place à l'Opéra.

*** Massol est en ce moment à Paris. Il s'y repose des fatigues de la saison de Londres, dans laquelle il a joué un rôle très-actif et très-brillant.

*** Bordas a quitté Londres, où il chantait avec succès au théâtre de la Reine. Il est à Paris, où le grand Opéra français et le théâtre Italien n'ont eu qu'à se louer de ses services.

*** Jenny Lind a chanté dans un concert donné à Ems.

*** M. Léon Pillet, ancien directeur de l'Opéra, vient d'être nommé consul à Nice.

*** Dimanche dernier, une foule brillante venue de Paris et des alentours se pressait dans l'église de Chatou pour y entendre une messe en musique dirigée par M. Edouard Rodrigues, et chantée par MM. Battaille, Barbot, Boulo, Depassio, et plusieurs dames artistes ou amateurs. Cette messe se composait de morceaux de Stradella, Haydn, Cherubini, Hummel et Halévy, qui avait bien voulu composer tout exprès une *Sancte spiritus* et un *Salve regina*. Ceux qui ont produit le plus d'effet sont le *Kyrie eleison* en chœur, écrit par Halévy; l'*Ave Maria*, de Stradella, solo chanté par Mme Gayrard, l'une des filles de M. Pacini; l'*Ave verum*, duo et chœur; le *Salve Regina*, solo d'Halévy, et l'*Ecce panis angelorum*, de Cherubini. Une quête pour les pauvres a couronné cette belle solennité.

*** Alexandre Batta et Poultier se sont associés dernièrement pour donner un brillant concert à Dieppe. Les deux artistes ont aussi donné un concert à Trouville, à l'occasion des régates qu'on y a célébrées. Sur la demande de Mme d'Hautpoul et de Mme d'Audiffret-Pasquier, Batta a consenti avec une grâce parfaite à se faire entendre le lendemain dans l'église paroissiale de Trouville, à la suite d'un sermon de charité. Il a joué en effet l'*Ave Maria* de Schubert, avec cette largeur de style et cette expression vraiment émouvante qui n'appartiennent qu'à lui. La quête faite par Mmes d'Hautpoul, d'Audiffret-Pasquier, de Lauriston, de Montaran, a produit 1,200 fr. pour les pauvres.

*** Un journal de Londres fait observer que la reine Victoria et le prince Albert, musiciens eux-mêmes, font apprendre plus ou moins cet art à leurs enfants. Ainsi fit Georges III : plusieurs membres de sa famille étaient excellents musiciens; le prince de Galles, depuis Georges IV, était de première force sur le violoncelle; toutes les princesses excellaient sur le piano; le roi de Hanovre et le duc de Cambridge jouaient parfaitement du violon.

*** L'opéra bouffe français, établi au théâtre Beaumarchais, est fermé depuis plus de huit jours. L'événement n'était que trop facile à prévoir, mais il n'y a pas d'autre conclusion à en tirer, si ce n'est que l'entreprise était mal conçue et située dans une localité qui n'offrait au genre aucune chance de succès possible. Où la musique va-t-elle se nicher?

*** Giuseppe Debegnis, qui fit ses débuts au théâtre italien de Paris en 1818, avec sa femme, la célèbre Ronzi Debegnis, et qui s'y distingua dans l'emploi de basse comique, vient de mourir à New-York d'une attaque de choléra. Il était âgé de 58 ans. Ses deux meilleurs rôles avaient été celui de Basile dans le *Barbier*, et du mari dans le *Turc en Italie*.

*** Adalbert Girowetz, l'un des compositeurs les plus féconds et les plus populaires que l'Allemagne ait produits, vient de mourir à Vienne, âgé de 84 ans. Il était né en 1765 à Brunn, en Moravie. Il s'est essayé dans tous les genres de musique vocale et instrumentale, et ses ouvrages ont obtenu beaucoup de succès dans tous les pays. De 1796 à 1838, c'est-à-dire pendant 42 ans, il a été maître de chapelle de la cour d'Autriche, et, à ce titre, il jouissait, depuis sa retraite, d'une pension de 3,000 florins (7,800 francs). Il a laissé des mémoires manuscrits qui contiennent une histoire détaillée de l'art musical durant sa longue carrière.

Chronique départementale.

*** *Nantes, 24 août.* — Mlle Massoo, qui était en représentation à Bordeaux, a fui devant le choléra, dont l'invasion fait déserter les amateurs de spectacle, et elle a profité de son passage à Nantes pour nous donner deux représentations : la première, vu l'absence d'une troupe d'opéra, se composait d'un concert et d'un fragments d'acte. La romance du *Val d'Andorre*, la *Reine du tournoi* de Duprez, l'air de *Guido* et celui du *Prophète*, ont été dits par elle avec une rare supériorité. Après la scène du quatrième acte de *Charles VI*, elle a été rappelée et couverte de bouquets. La seconde représentation se composait du deuxième acte de *Charles VI* et du quatrième acte de la *Favorite*. Nous devons cette représentation à la bonne volonté de Scott, qui, arrivé la veille de Paris, a bien voulu, quoique très-fatigué, jouer des rôles étrangers à son emploi, afin de nous permettre de voir Mlle Masson dans l'opéra et dans l'opéra-comique. Le duo *Cette main si jolie* a été dit par lui et Mlle Masson avec une grande puissance de moyens et un ensemble parfait. Le quatrième acte de la *Favorite* a été pour Mlle Masson l'occasion d'un triomphe auquel elle est d'ailleurs accoutumée. Scott a partagé avec elle les honneurs du rappel, et c'était justice.

*** *Nancy*, 22 août. — FESTIVAL MILANOLLO. — Dimanche dernier, Malzéville, vers les huit heures du soir, avait pris un aspect inaccoutumé; une longue file de brillants équipages traversaient ses rues, assez habituellement silencieuses, en se croisant en tous sens : c'était l'élite de la société dilettante de Nancy qui se rendait au séduisant appel de la divine Teresa Milanollo. Divine est bien le mot; car, depuis un an que nous ne l'avions entendue, elle nous est revenue riche d'un talent encore plus merveilleux que celui que Nancy avait applaudi avec tant d'enthousiasme dans huit ou dix solennités musicales consécutives. Le sentiment est toujours aussi exquis chez cette enivrante virtuose; mais l'énergie de son jeu s'est accrue, la puissance du son est inexprimable en songeant à la complexion délicate de l'artiste. Ce qui nous a surtout ravi, c'est le brillant prodigieux de ses *staccato*, la régularité continue, la netteté de ses *tremolo* ! Maria n'est pas morte, car elle revit dans sa sœur, c'est-à-dire que Teresa s'est enrichie depuis un an de cette vigueur et de cette légèreté d'archet qui distinguait si éminemment l'adorable jeune fille que la patrie des arts a si vivement pleurée. Jugez d'après cela des bravos, des trépignements frénétiques qui, pendant toute la soirée, n'ont cessé de témoigner à

Teresa l'admiration qu'elle faisait éprouver à son auditoire choisi et nombreux. De magnifiques bouquets sont venus à plusieurs reprises tomber à ses pieds. L'inauguration de la salle Milanollo comptera au nombre des plus délicieuses jouissances artistiques de ceux qui auront été assez heureux pour y assister. Cette salle à peine achevée sera désormais un charmant pèlerinage à faire toutes les fois que la divinité du lieu voudra bien y convier les fidèles qui savent honorer le culte des arts. Nous avons retrouvé à ce festival la charmante Mme Huré (Mlle Rouaux), qui a été accueillie comme une connaissance bien aimée. Les bravos et les fleurs ne lui ont pas fait défaut, et ont dû lui dire avec quelle impatience on attendait sa rentrée sur notre scène. M. Gérolt a eu sa bonne part des honneurs de la soirée, richement composée de solos de violon, de flûte, de morceaux de chant, de deux chœurs et de l'ouverture du *Domino noir*, exécutée avec beaucoup de verve par notre orchestre du théâtre.

*** *Brest*, 27 *août*, — Samedi dernier, la foule remplissait le théâtre, malgré la chaleur. Duprez et sa jeune troupe débutaient par une représentation de la *Juive*. Dans l'air de la *Pâque*, dans le trio qui suit, le grand artiste s'est élevé à toute la hauteur de sa réputation. Dans le trio de l'anathème, il a été salué de bravos d'enthousiasme. Mlle Poinsot s'est distinguée par sa belle voix de soprano, dont le timbre sympathique lui avait d'abord conquis tous les suffrages. La romance *Il va venir*, le duo avec Léopold, lui ont valu double salve d'applaudissements. M. Balanqué possède une voix de basse profonde, d'un timbre excellent. L'épreuve a été également favorable pour Mlle Félix Miolan, chargée du rôle d'Eudoxie, et pour M. Didier. Notre jeune ténor, Richer, a su se faire applaudir à côté du maître et des élèves. L'orchestre et les chœurs ont aussi fort bien rempli leurs fonctions.

Chronique étrangère.

*** *La Haye*. — La première représentation du *Val d'Andorre* a eu lieu avec beaucoup d'ensemble et un grand succès. Poëme et partition, artistes, costumes, décors, tout y a contribué. Puget, dans le rôle de Stephan, le chasseur; Mlle Laumont, dans celui de Rose de Mai, ont rivalisé de talent. Obin, dans celui de Jacques Sincère, a déployé toutes les ressources d'une voix expressive, autant qu'énergique et l'art d'un comédien consommé. Pâris a été fort amusant sous les traits de Saturnin. Bref, artistes, musiciens, le chef d'orchestre, M. Asselmans en tête, ont droit à des éloges sans réserve; et le public l'a bien témoigné en rappelant en masse tous les acteurs qui concouraient à l'exécution de ce chef-d'œuvre.

*** *Ostende*, 23 *août*. — Apollinaire de Konstki et Mlle Emma Uccelli ont donné ici un brillant concert. Le jeune violoniste a surtout produit un effet extraordinaire dans son caprice imitatif, la *Cascade*. Mlle Emma Uccelli va se rendre à La Haye avec sa mère, qui veut présenter elle-même au roi de Hollande une ouverture martiale, composée par elle à l'occasion de son avénement, et dont il a accepté la dédicace.

*** *Hambourg*. — A l'occasion des représentations de Mme Kuchelmeister, on a repris l'opéra d'Halévy : *Guido et Ginevra*, qu'on n'avait pas entendu depuis longtemps à notre théâtre. Cette reprise a été des plus heureuses. Mlle Kuchelmeister a montré autant d'énergie que de talent dans le rôle de Ginevra, si riche en effets dramatiques et en beautés musicales du premier ordre.

*** *Vienne*. — Le 18, jour anniversaire de la naissance de l'empereur, a eu lieu au *Carltheater* un concert au bénéfice du fonds d'un hospice dans Leopoldstadt. Les honneurs de la soirée ont été pour le violoncelliste, M. Kœmer et pour M. Doctor, qui a parfaitement exécuté la fantaisie de M. Heller sur la *Truite* de Schubert. On annonce la reprise très-prochaine de l'*Éclair* d'Halévy. Les quatre principaux rôles ont été confiés à Mmes Hassett, Barth et Helliwig, et à MM. Auder et Reuzer.

*** *Leipsick*. — Pour fêter la présence du roi de Saxe dans nos murs, on a donné, le 20 août, le *Val d'Andorre*. Cette représentation, qui est la septième, a été tout aussi brillante et a eu le même succès que la première.

*** *Venise*. — Au milieu du bruit et des horreurs du bombardement, la ville conserve assez de courage et de liberté d'esprit pour aller se distraire au théâtre. Dernièrement, au quatrième acte de l'opéra de Rossini : *Guillaume Tell*, on déploya la bannière de Saint Marc, sur laquelle on voyait les portraits de Kossuth, Bem et des autres héros de l'insurrection maggyare. Des cris et des applaudissements frénétiques accueillirent cette manifestation.

Le gérant : Ernest DESCHAMPS.

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

LE VAL D'ANDORRE,

Opéra-comique de F. HALÉVY.

ARRANGEMENTS :

Partition pour piano et chants, in-8°, 15 fr. net.

Les Airs de chant avec accompagnement de piano.
L'ouverture. Pour piano, 6 fr. — A 4 mains, 7 50. — 2 violons, 5 fr. — 2 flûtes, 5 fr. — Grand orchestre, 24 fr. — Musique militaire, 24 fr.

Morceaux pour piano.

A. Adam. Six petits airs très-faciles..... 6 »
Croisez. Fantaisie..... 6 »
— Duo facile à 4 mains..... 6 »
Duvernoy. Op. 181. Fantaisie..... 6 »
Goria. Op. 47. Fantaisie dramatique..... 9 »
Heller. Op. 64. Caprice brillant..... 7 50
Hunten. Fantasia rondo..... 7 50
Kalkbrenner. Op. 168 Fantaisie brillante..... 7 50
Lecarpentier. Deux Bagatelles, chaque..... 5 »
Osborne. Fantaisie..... 7 50
Redler. Op. 137. Fantaisie sur la prière..... 5 »

Partition pour piano seul, in-8°, 8 fr. net.

Rosellen. Op. 111. Fantaisie brillante..... 9 »
Voss. Fantaisie..... 7 50
Wolff. Souvenir du Val d'Andorre, duo à 4 m..... 9 »
Polkas par Fessy et Pasdeloup, chaque..... 3 »
Deux quadrilles par Musard, chaque..... 4 50
Un quadrille par Lecarpentier..... 5 50
Redowa par Fessy..... 3 »
Valse par Marcailhou..... 3 »

Pour piano et violon.

Bériot et Wolff. Op. 155. Grand duo..... 9 »
Louis (N.). Op. 178. Sérénade..... 9 »
Panofka. Mosaïque, en 2 suites, chaque..... 9 »

Pour violon et violoncelle.

Panofka. Grande fantaisie pour violon avec accompagnement pour piano..... 7 50

Grande partition et les parties d'orchestre, chaque 400 fr.

Lee. Op. 50. Réminiscences du Val, pour violoncelle, avec accompag. de piano..... 6 »
Seligmann. Op. 49. Fantaisie pastorale pour violoncelle et piano..... 9 »

Pour flûte et cornet.

Walckiers. Deux fantaisies faciles pour flûte..... 6 »
Guichard. Fantaisie pour cornet à pistons et piano..... 7 50

Pour musique militaire.

Adam. Pas redoublé..... 5 »
Fessy. Fantaisie pour fanfare de cavalerie..... 7 50
— Deux quadrilles, chaque..... 7 50
Mohr. Deux pas redoublés, chaque..... 6 »
— Polonaise..... 6 »

HUIT MÉLODIES

avec paroles françaises et anglaises.

Musique de

CHARLES C. PERKINS.

ÉDITION ILLUSTRÉE. — DESSINS DE NANTEUIL ET MOUILLERON.

Nos 1. Chant d'Asie.
2. Excelsior.
3. Lady Mary.
4. L'Alouette.
Nos 5. Sérénade Indienne.
6. Chant de Chasse.
7. Sérénade.
8. Ave Maria.

CHAQUE MÉLODIE : 1 FR. NET.

Les mêmes réunies, formant un joli album.

Six Mélodies nouvelles

DE

G. DUPREZ.

Les Filles du village, pastorale. . . . . 4 fr. net.
Jeanne la rieuse, chansonnette. . . . . 4 fr. net.
La vie d'une Fleur, pastorale. . . . . 4 fr. net.
Le Lutin des bois, légende . . . . . 4 fr. net.
La Grand-Mère, chansonnette . . . . . 4 fr. net.
Le Club des Demoiselles, chansonnette . . . . . 4 fr. net.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 36. 9 Septembre 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg.	Bellizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Theune et Cie.
Stockholm.	Hirsch.
Berlin.	Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
—	Schlesinger, 34, Linden.
Vienne.	Robrmann.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an.	24 fr.
Départements.	30
Étranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 4 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

SOMMAIRE. — De l'opéra en Europe, Rossini, par **Léon Kreutzer.** — Le piano et l'orchestre, par **Maurice Bourges.** — Revue critique, morceaux de chant à deux, quatre et cinq voix, par **M. Vervoitte.** — Correspondance, Weimar, centième anniversaire de la naissance de Gœthe. — Nouvelles et annonces.

DE L'OPÉRA EN EUROPE (1).

CHAPITRE XXIV.

État de la musique dramatique au commencement du XIXe siècle.

ROSSINI.

Arteaga, célèbre critique de la fin du XVIIIe siècle, disait que la musique en Italie était morte, et qu'il n'y avait plus qu'à l'enterrer. Arteaga était mauvais prophète. La sève musicale, il est vrai, semblait alors épuisée; les ouvrages charmants, mais trop hâtés, de Paisiello, de Cimarosa, de Guglielmi, de Fioravanti, ne suffisaient pas pour intéresser un public qui commençait déjà à remarquer que ces jolies fleurs, si abondantes, se ressemblaient un peu trop par la forme et par le parfum. Ce fut à cette époque d'interrègne musical que naquit à Pesaro le compositeur qui devait faire luire du plus vif éclat la musique italienne, auquel il était réservé de réveiller Juliette dans son tombeau.

Tant que nous avons parcouru les régions inexplorées de l'art, j'ai imité ce vieillard des tombeaux dont parle Walter Scott : comme lui, j'ai rappelé les noms effacés par le temps d'hommes autrefois célèbres; comme lui, j'ai ravivé les lettres inscrites sur toutes ces tombes. Maintenant, sans doute, le lecteur me dira qu'il n'a plus besoin que je lui serve de guide; que Moïse, Otello, le rusé Barbier, Don Magnifico, Desdemone, Ninette, la sémillante Rosine, sont de sa connaissance; qu'à leur égard son opinion est faite, et qu'il y tient fort; il m'objectera aussi que Rossini n'appartient pas à la critique rétrospective, à laquelle est consacré ce petit travail, et qu'il en est de l'ensemble des œuvres d'un compositeur comme de l'aspect général d'un site de montagnes : il faut le juger à distance; alors les petits accidents du terrain disparaissent, et l'œil aperçoit seulement les lignes principales, une grande silhouette se dessinant sur le ciel. Toutes ces raisons sont fort bonnes; mais, on le sait, jamais critique n'a convaincu son lecteur, et, de même, jamais lecteur ne convertira un critique. Je vais donc, à l'occasion d'un des plus grands compositeurs qui se soient consacrés à la musique dramatique, présenter humblement quelques observations que chacun voudra bien contrôler avec les siennes.

Beaucoup de gens considèrent Rossini comme le créateur d'un genre absolument nouveau, comme un génie qui n'a rien emprunté à ses devanciers. Parce qu'il est facile d'apprécier toute la distance qui existe réellement entre les productions de Cimarosa, de Pergolèse, de Paisiello, de Paer, et celles de l'auteur du *Barbier*, on suppose qu'il n'a imité personne, et l'on n'aperçoit pas entre ces compositeurs et Rossini l'admirable individualité de Mozart. Qu'aucun point de ressemblance ne puisse être signalé entre les œuvres de Gluck, ainsi que des compositeurs de l'école française, et celles du maître italien, cela est vrai. Une instrumentation lourde, mais grandiose; un style large, mais peu orné, caractérisent les premiers; une instrumentation brillante, un chant chargé de fioritures et de roulades, canevas souvent plus que léger et servant de prétexte à tous les caprices des chanteurs, caractérisent le second. Entre ces maîtres et Rossini aucun rapprochement possible. En est-il ainsi de Mozart? Est-il dans ses œuvres une seule forme musicale dont l'école italienne ne se soit emparée? Ses mélodies ne sont-elles pas *rossiniennes* dans la meilleure acception du mot? Les finales de *Semiramide*, d'*Otello*, de la *Gazza*, sont-ils traités avec l'ampleur qui distingue le finale et le sextuor de *Don Juan*, et pour en avoir emprunté la forme en empruntent-ils toutes les beautés? Leporello est-il moins franchement comique que le malin Barbier? Don Juan ne porte-t-il pas la guitare tout aussi bien qu'Almaviva, et n'adresse-t-il pas à sa belle des cantilènes tout aussi passionnées? Ce que Rossini n'a pas emprunté à Mozart (j'oublie ici quelques passages malheureux de *Donna Anna*), ce sont ces roulades éternelles qui terminent chacune de ses périodes (1) (je ne

(1) Voir les numéros 5, 6, 7, 8, 9, 12, 15, 19, 21, 22, 25, 27, 28, 29, 31 et 3, 4.

(1) La fondation d'un musée d'anatomie comparée, où les restes des différents êtres sont rangés dans un ordre systématique, suivant le plus ou moins de perfection de leur nature, a toujours paru une des innovations les plus utiles à la science; j'ai voulu créer, à mon tour, un petit musée de *musique comparée*, qui, de même, aidera à suivre les perfectionnements de l'art. Mon local n'est pas grand, cela est vrai; la *Gazette musicale*, si complaisante qu'elle soit, n'a pu m'accorder qu'un certain nombre de tablettes; n'importe, au milieu de tant d'œuvres accumulées, c'est à moi de choisir les échantillons qui peuvent nous faire juger le mieux les diverses transformations de l'art musical. Aujourd'hui je joins à ce numéro quelques ornements vocaux tirés des principaux rôles du maître italien, *Semiramide*, *Tancredi*, *Otello*, *Maometto*. Je ne sais si je me trompe, mais ils me semblent avoir vieilli presque autant que ceux cités précédemment, et qui datent près d'un siècle. Cela peut servir à prouver qu'il y a dans l'art deux éléments distincts, l'idée qui est indestructible et les vaines formules exigées par les chanteurs : celles-ci sont éminemment destructibles. Lorsque Gluck écrivit pour Legros, il eut le bon esprit de ne placer de détestables vocalises que dans un air seulement Malheureusement, Rossini n'a pas agi ainsi, *Semiramide*, *Otello*, *la Gazza*, fourmillent de ces formules destinées à périr, et qui, vipères malfaisantes, feront périr les belles phrases auxquelles elles se sont enlacées. Je ne veux pas dire pour cela qu'il ne faut faire aucune concession aux chanteurs; s'ils ont la voix légère, il faut qu'ils puissent le prouver; mais je pense qu'il ne faudrait user de cet *gorghegiate* qu'au moment où l'intérêt dramatique est peu éveillé, où le drame laisse un peu de repos à l'auditeur. Les grands airs destinés à faire valoir la voix d'un chanteur devraient ne pas appartenir proprement à l'ensemble de l'ouvrage et pouvoir en être distraits. Où l'emploi des roulades est absurde, c'est dans les morceaux d'action.

sais quel critique en parle comme d'un plumet que Rossini met à toutes ses phrases); c'est cet emploi du crescendo, fort beau lorsqu'il est amené par le sens des paroles, comme dans l'air de la *Calunnia*, mais dont l'emploi sans motif indispose les vrais connaisseurs, tandis que le public applaudit toujours, tant ce moyen d'effet est de facile compréhension. Mozart, dans *Don Juan*, me paraît donc le premier et le plus pur de tous les maîtres italiens. Dans la *Zauberfloete*, dans *Idomeneo*, il revêt un tout autre style. C'est alors qu'il est peut-être le premier des maîtres allemands. Rossini s'est abreuvé à ce fleuve mélodieux; mais il eut soin de dérober à la connaissance des hommes les heures mystérieuses où il aspirait les ondes bienfaisantes. Les imitateurs de Rossini, eux, ont puisé en pleine source, sans trop se soucier si le public les regardait.

Moins pure, moins sobre que celle de Mozart, tout en en dérivant essentiellement, la musique de Rossini me semble la plus complète expression de la musique profane. C'est bien à l'illustre maître que l'on peut appliquer ces paroles du père Martini : « Il cherche la variété dans le choix des intervalles les plus propres à chatouiller les sens, les expressions les plus tendres et les plus délicates, l'union des mouvements, des dessins, des instruments qui apportent le plus de surprise et excitent le plus d'applaudissements. » Certes, le père Martini pousse le puritanisme un peu loin ; l'*union des mouvements, des dessins, des instruments qui apportent le plus de surprise et excitent le plus d'applaudissements* sont des défauts pour lesquels bon nombre d'auteurs sacrifieraient bien des qualités. Mais le père Martini connaissait ce dicton : qu'une religieuse qui voudrait rentrer dans le monde serait bien près de devenir courtisane, et il craignait que la musique, une fois échappée du sanctuaire, ne se laissât entraîner vers les plus profanes lieux. Ce qu'il craignait arriva en effet. La muse de Rossini est bien réellement cette *bella sfacciata* dont parle le poëte. Uniquement occupée du soin de séduire les hommes, elle s'avance folle et rieuse, les cheveux épars, une coupe d'or dans sa main. Elle vous charme, vous enivre, vous enlace. C'est ainsi que dans les sombres forêts de l'Ecosse les filles vertes égarent le chasseur dans ses excursions nocturnes. Malheur à lui s'il ne sait résister à leurs charmes perfides! Les fées toujours fuyant devant lui le guident vers l'abîme où il disparaît. Cette comparaison réduite au langage vulgaire signifie simplement ceci : que la musique italienne, dont Rossini est la plus complète personnification, est plutôt faite pour égarer le goût que pour l'éclairer; que si vous vous abandonnez à ses séductions, elle vous fera paraître froides et pâles les plus belles, les plus pures créations de l'art; que Mozart, Weber, Gluck, seront pour vous sans charmes; qu'un jour vous éprouverez le désir de revenir abreuver votre âme à ces inépuisables sources de sentiment et d'inspiration, sans pouvoir échapper au pouvoir qui vous a captivé. Ainsi donc, lecteur, défiez-vous de la musique italienne et des femmes vertes.

Ce qui manque à tant d'ouvrages si séduisants d'ailleurs, ce ne sont pas d'abondantes, de vives mélodies, quelquefois de grandes, de sérieuses beautés, un instrumentation souvent heureuse, un art parfait de faire valoir les avantages des différentes voix; ce qui manque, c'est la vérité dramatique, le respect du sujet confié au musicien, c'est la conviction en un mot qui a toujours manqué aux compositeurs italiens (1). Que dans la fleur de la jeunesse, sur le coin d'une table où une bouteille de vin de Chypre tient compagnie à l'écritoire, au milieu d'une société qui éveille en lui des idées de plaisir, un homme de vive inspiration écrive en quelques jours un opéra tel que le *Barbier*; qu'à l'esprit de Beaumarchais il joigne une musique pleine de pétillante gaîté, cela se peut comprendre : au bout d'une semaine de poursuites, il faut être bien novice pour n'avoir pas séduit Rosine; mais Desdémone veut être courtisée plus longtemps ; c'est une créature plus noble qui ne peut être vaincue que par les instances d'un amour dévoué. Comme esprit, comme verve un peu libertine, Rossini est un maître inimitable; Don Magnifico, Figaro, sont parfaits; mais a-t-il à nous représenter des personnages plus sérieux, j'avoue qu'il m'arrive souvent de leur voir dans la main le rasoir du malin barbier, et je n'aime pas plus Sémiramis lançant aux frises des chapelets de notes, qu'Otello rentrant en vainqueur sur une variation de clarinette, ou Ninette dans sa prison, sous le poids de la honte et du désespoir, s'entretenant avec Giorgio du ton dont une bergère répondrait aux galanteries de son berger.

Si les chanteurs italiens, pour le plus grand avantage de leurs mélodieux gosiers, ont imposé à Rossini l'obligation d'entourer ses cantilènes d'autant d'ornements et de fleurs qu'une main patiente peut en broder sur une gaze délicate, en retour de cette complaisance ils aidèrent singulièrement à populariser ses œuvres en France. La musique française, représentée par Gluck, Méhul, Lesueur, etc., etc., et interprétée par des chanteurs dont la voix ne répondait pas à l'intelligence, Laïs, Dérivis, Nourrit père, Mme Branchu, etc., ne put lutter contre cette élégante musique dont le charme était encore rehaussé par une exécution séduisante, irrésistible. Est-il nécessaire de rappeler ici les noms des admirables chanteurs qui ont soutenu si longtemps l'honneur des compositions italiennes? Leur souvenir n'est-il pas encore vivant dans la mémoire de mes lecteurs? Puis-je cependant, m'adressant aux plus jeunes d'entre eux, m'empêcher de les plaindre de n'avoir pas vu le théâtre dans cet état inouï de prospérité, alors que Garcia, Pellegrini, Donzelli, La Pisaroni, occupaient la scène; alors que la noble Pasta, sous l'armure de Tancrède, faisait tressaillir tout un public par l'accentuation sublime qu'elle savait donner à ce récitatif si beau d'ailleurs: *O Patria*! alors que la pauvre Malibran, si longtemps méconnue (1), nous retracait les vagues terreurs de Desdémone. Elle aussi, comme Desdémone, avait le pressentiment d'une mort prématurée. Cette mélodie inachevée, cette harpe plaintive qui s'échappait de ses mains, cette attitude brisée, ces larmes qui souvent coulaient de ses yeux exprimaient ses propres douleurs. Elle pressentait qu'elle aussi n'échapperait pas à un maître jaloux, implacable, l'ardent génie qui la consumait!

Guillaume Tell est conçu à un point bien autrement élevé que les

Est-ce par des myriades de notes enfilées quatre à quatre que Desdemone nous retracera l'inexprimable horreur qu'imprime dans son âme la malédiction paternelle ?.... Mais je m'aperçois que je v ùs rentrer dans la discussion déjà bien longue ; je préviens cependant le lecteur que les citations ne me manqueraient pas.

(1) Le sentiment dramatique n'appartient pas au public italien comme à notre public. En France, un amateur arrive au commencement du spectacle, s'endort quelquefois, mais du moins assiste à l'opéra tout entier et ne sort que pendant les entr'actes. En Italie, il n'en est pas ainsi. Chaque loge, beaucoup plus vaste que celle de nos théâtres, est précédée d'un salon. Ce salon est le lieu de la réunion où les grandes familles de la ville reçoivent leurs amis. On y joue aux cartes et l'on y prend des glaces; Lorsque la ritournelle d'une cavatine favorite se fait entendre, on quitte le salon pour rentrer dans la loge, puis l'on retourne prendre les cartes dès que la cantatrice a lancé sa dernière roulade ; bien rarement on se donne la peine d'écouter un chœur ou un morceau d'ensemble. L'opéra, chez nos voisins, est donc à proprement parler un concert dont le poëme est le prétexte; cela fait parfaitement comprendre que Rossini ait négligé une foule de morceaux *destinés* à ne pas être entendus. Dans de semblables conditions, on comprend également que les Italiens fassent bon marché du poëme, que la vérité historique soit blessée impunément, qu'aucun art ne préside à la liaison des scènes. L'exactitude du costume, non plus, ne les intéresse guères. Pourvu qu'il ne manque rien à leurs vocalises, ils ne s'informent pas, à propos d'Edgard ou d'Othello, si l'un est vêtu à la façon d'un turc de bal masqué, si l'autre porte un pourpoint jaune, des bottes violettes et un manteau vert. C'est ainsi que l'amant de Lucie s'est quelquefois présenté sur le théâtre. On conçoit que de semblables dispositions ne permettent pas aux Italiens d'apprécier dans leur ensemble les grandes œuvres des écoles française et allemande.

(1) Jamais deux talents ne différèrent autant que le talent de Mme Malibran et celui de Mlle Sontag. Toute livrée à l'inspiration dramatique, Mme Malibran était souvent inégale dans son chant. Mlle Sontag vocalisait (j'ose penser que cette phrase peut s'employer encore au présent) comme un oiseau. Lorsqu'elles furent engagées ensemble au théâtre Italien, le public, loin de savoir profiter de deux talents divers, l'un si énergique, l'autre si charmant, se prit d'antipathie pour Mme Malibran, à ce point qu'un de mes amis, un des critiques les plus renommés de l'époque, m'a raconté qu'à la fin d'un duo chanté par Mme Malibran et Mlle Sontag, duo fort applaudi, des couronnes furent jetées sur la scène; l'une d'elles tomba aux pieds de Mme Malibran, qui se crut permis de la ramasser; aussitôt on se mit à crier du parterre : Rendez-la, ce n'est pas pour vous. Je ne veux pas ôter de couronnes à Mlle Sontag : je serais plutôt disposé à lui en jeter moi-même ; mais j'ai voulu montrer par ce petit détail jusqu'à quel point d'aveuglement et de grossièreté peut se laisser entraîner un public. Le critique dont je vous parle, admirateur impartial, par cela même qu'il était éclairé, des deux cantatrices, ne me parlait jamais sans colère de ce brutal procédé.

autres ouvrages, même les plus célèbres, du maître italien. Ici plus de banalités, plus de ces redites fatigantes qui prouvent, non la stérilité, mais la paresse. Au lieu d'une instrumentation tapageuse et écrite à la hâte, une partition richement colorée(1), dont le *bruit pour le bruit* est sévèrement banni; au lieu de cantilènes d'un caractère souvent indécis, des mélodies admirables de caractère et de sentiment; au lieu de la prodigalité insouciante, la sobriété dans l'inspiration: inapréciable mérite qui seul fait les artistes vraiment grands, les renommées durables, et qui semble n'avoir été accordé qu'à un bien petit nombre d'artistes de notre siècle.

Guillaume Tell fut reçu froidement à Paris; on fut obligé de morceler indignement l'ouvrage. Depuis cette époque, Rossini n'écrivit plus rien (je ne compte pas son *Stabat*, œuvre hâtarde, composée de pièces rapportées et qui est un retour vers son ancien style). Est-ce épuisement, paresse, ou dégoût? Epuisement: la richesse d'imagination qui caractérise *Guillaume Tell* nous permet-elle de le croire? Paresse: la main peut-elle se refuser à écrire ce que la tête conçoit si vite et sans efforts? Dégoût: pourquoi non? On a beaucoup glosé sur le caractère de Rossini; on lui a prêté pour son art une indifférence que peut-être on a exagérée. Rossini a vu ses premières œuvres, écrites à la hâte, pour ainsi dire improvisées (œuvres dont, en homme d'esprit, il s'avouait les défauts mieux que personne), enthousiasmer le public italien et français, tandis que *Guillaume Tell*, son œuvre de prédilection, n'obtenait qu'un succès d'estime, et en s'est relevé que par l'engouement du public pour un chanteur. Il a vu l'Italie lui préférer des maestracci qui seraient trop heureux d'enrichir leurs opéras des rognures jetées dédaigneusement dans son panier; ne peut-on pas concevoir alors pourquoi sa plume reste oisive? Quant à moi, j'aime à expliquer le silence du maître par un sentiment de légitime orgueil que le public a froissé. Si un grand artiste en arrive à mépriser son art et son propre talent, efforçons-nous de n'y pas croire, ou si nous y croyons, efforçons-nous du moins de le cacher.

Le système musical introduit par Rossini, et qui n'est autre chose que le culte exclusif, inexorable, du *frappez fort*, a eu une grande influence sur la musique en France. Le maître a-t-il été très-heureux dans sa postérité? On en peut douter. La musique dramatique de Mozart a produit ces lourds opéras allemands qui ne peuvent vivre que sur le sol natal; l'impitoyable pédanterie musicale leur a cloué des brodequins de plomb qui, heureusement, les empêchent de passer chez les nations voisines. La musique dramatique de Rossini, tamisée dans la cervelle de nos compositeurs (il y a certes, des exceptions), y a laissé tout son gravier, mais bien peu de son or. En Italie, Rossini a également rencontré un certain nombre de *Colasse*. A part quelques rares œuvres de Donizetti et de Bellini, où se rencontrent des beautés originales, partout nous ne voyons qu'imitation maladroite ou plagiat effronté. Jamais compositeur ne fut plus audacieusement pillé; des thèmes entiers ont passé de ses œuvres dans les compositions de ses imitateurs. Un loustic était au parterre pendant la représentation d'un opéra nouveau; à chaque instant il ôtait son chapeau pour le remettre et l'ôter de nouveau. Que faites-vous? demanda quelqu'un étonné de cette manœuvre.—Hé quoi, répondit-il, voulez-vous que je sois assez impoli pour ne pas saluer des personnes de ma connaissance lorsqu'elles passent devant moi? Que de coups de chapeau notre plaisant aurait à donner aujourd'hui en Italie! Mais, hélas! *les personnes de sa connaissance* qu'il avait vues autrefois belles, gracieuses et pimpantes, il les trouverait pâles, défaites, vêtues d'oripeaux fanés; au lieu de Ninon, il ne trouverait plus qu'une courtisane équivoque et effrontée! Alors il penserait que le moment est venu où les prédictions d'Arteaga et du père Martini doivent s'accomplir. Il penserait que la musique ferait bien de replier ses ailes et de s'endormir, du moins pour quelque temps, en attendant que quelque sir Tristrem, franchissant le seuil du palais magique où elle repose, soit assez heureux pour la réveiller.

LÉON KREUTZER.

(1) L'orchestre de *Guillaume Tell*, traité avec un art merveilleux et exquis, rappelle le soin avec lequel l'orfèvre Cardillac taillait ses bijoux. Cela seul suffirait pour exclure dans le travail du compositeur toute idée de précipitation. Sans doute, il n'atteint pas toujours ces admirables combinaisons de sonorité qui sont une des plus précieuses qualités, presque une intuition chez les grands compositeurs allemands: sa nature italienne s'y oppose; mais, quelquefois cependant, il rencontre de ces effets que dans le langage barbare qu'on applique aujourd'hui aux arts, on appelle *trouvés*, témoin le chœur en *mi* bémol de la chasse au second acte. Des cors, dans des tons différents, exécutent une phrase à l'unisson. Le mélange des sons bouchés et des sons ouverts, tantôt s'effectuant dans une partie, tantôt dans l'autre, produit un ensemble délicieux, mais dont la combinaison, la mélodie, une fois trouvée, a dû coûter de longues heures de travail. Par ce simple détail on jugera avec quelle conviction Rossini a dû travailler à son chef-d'œuvre: peut-être s'est-il négligé vers la fin. Sa nature vive et changeante ne lui aura pas permis de finir comme il avait commencé.

LE PIANO ET L'ORCHESTRE.

Le piano, l'orchestre, deux grandes puissances vraiment! deux puissances qui se partagent et se disputent le monde musical; puissances altières, jalouses, ennemies par nature, qui pourtant n'ont pas laissé que de se faire souvent des emprunts réciproques et de multiplier les échanges. Pour toutes deux, ces échanges, ces emprunts n'ont pas été tout bénéfice; tant s'en faut. A ne parler d'abord que du piano, la voie où est engagée l'école contemporaine dominante le dit plus fort et plus clairement que nous. L'engouement d'une idée fausse l'a conduite tout droit et bien vite au point où nous la voyons se débattre violemment et bruyamment dans le vide.

Le piano, a-t-on dit et dit-on encore machinalement, le piano, c'est un petit orchestre. Et partant de cette donnée menteuse, on a atteint les inévitables conséquences qu'elle devait entraîner. Le piano, un petit orchestre! Pur jeu de mots, grande méprise, erreur radicale et funeste. Car, enfin, qu'est-ce qui constitue essentiellement, qu'est-ce qui caractérise uniquement un orchestre? C'est le rapprochement et l'alliance de timbres bien distincts, tous différents; c'est l'association d'individualités tranchées qui se marient en un vaste concert ou se fractionnent en amalgames partiels. La variété des organes en est la condition première, obligatoire. Dès lors, le piano, simple chœur de voix, de divers diapasons il est vrai, mais de même nature, de même famille, a-t-il plus le droit d'aspirer à la qualité d'orchestre que le quatuor d'instruments à cordes ou une famille quelconque d'instruments à vent? Evidemment il y a eu confusion. De l'ensemble purement harmonique qui spécialise le piano et du mélange des organes multiples qui composent l'orchestre, on n'a fait qu'un. De ce préjugé a dérivé l'impulsion vicieuse imprimée à l'école moderne avec un incroyable entraînement. Ce qui la caractérise par dessus tout, c'est une tendance effrénée à imiter, à reproduire, à copier sur le clavier les effets de l'orchestre. L'orgueilleuse ambition d'égaler la voix de stentor du géant n'a plus laissé de trêve aux chefs du mouvement. C'est dire qu'ils en ont pris beaucoup eux-mêmes, pour arriver à lutter contre un invincible rival. Aussi quelle avalanche de notes pressées et tumultueuses, d'arpéges plus rapides que l'éclair, de traits impétueux qui sillonnent la surface du clavier en tous sens! Quels efforts d'agilité, de prestesse! Quelle recherche acharnée de tous les procédés d'attaque, susceptibles d'arracher à la touche un son plus intense, des accents plus énergiques! Voyez le virtuose au moment suprême de l'explosion finale, de cet infaillible *fortissimo* qui conclut systématiquement la grande *fantaisie* de concert. Comme il secoue fièrement sa crinière! comme il darde sur son auditoire des regards triomphants! Ses bras se tendent avec plus de violence, ses mains se crispent, ses muscles trahissent de furieux efforts. Ah! s'il pouvait communiquer à l'instrument la voix de l'ouragan, les mugissements de la mer, les éclats du tonnerre! *Plaudite, plaudite, cives.* L'Hercule est à bout de forces; la fatigue le dompte; la sueur inonde son visage. O Dieu! l'admirable pianiste, et qu'il est beau de conquérir les bravos à la sueur de son front!

Mais, dites-vous, est-ce donc là de la musique? Est-ce le but de

l'art? Je ne suis point ému, touché, intéressé. Je ne suis qu'étourdi, assourdi, rassasié de bruit. Vous dites vrai. Tout ce vacarme n'est point du tout de la musique, et rien n'est plus insensé que ce parti pris de porter continuellement le défi à la puissance orchestrale. Par malheur tout favorise ce travers. Pour servir dignement les intentions du virtuose, la facture a dû essayer tous les moyens possibles d'accroître la force des sons. La voilà qui travaille depuis plus de vingt ans à consolider spécialement la caisse et le mécanisme du piano dans ses innombrables détails pour tenir bon contre les rudes attaques de la main, à doubler le volume sonore, à étendre le clavier au grave et à l'aigu, à prolonger la durée de la note, même après que le doigt l'a quittée. L'art du toucher qui se transformait devait nécessairement transformer l'art du facteur. Qui sait si en se pervertissant, l'un n'arrivera pas aussi à pervertir l'autre?

Quant à la musique de piano, la chose est déjà faite. De plus en plus croissante, la tendance à l'imitation de la plénitude orchestrale a complétement dénaturé le style du compositeur pianiste. Afin de multiplier les termes de comparaison avec les œuvres symphoniques et théâtrales, et de chercher de perpétuelles occasions de succès dans cette joûte dérisoire, le virtuose produit des masses de *fantaisies*, dont les partitions célèbres ou populaires font tous les frais. S'ils pouvaient revenir au monde, ces princes du clavier qui lui ont prodigué tant et tant de riches pensées, d'œuvres originales, Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Clementi, Dusseck, Steibelt, Beethoven, Weber, que diraient-ils en voyant qu'aujourd'hui le pianiste-compositeur peut se passer très-bien d'imagination, de création, de savoir même; que le meilleur et le plus clair de sa tâche se borne à paraphraser, à charger et à envelopper de mouvement et de bruit les chants destinés à l'orchestre ou à la scène? La *transcription* est devenue la reine du jour. La transcription est présentement pour le pianiste-compositeur la grande route de la fortune et de la renommée; moyen après tout bien commode, qui dispense d'avoir des idées à soi, qui permet d'acquérir réputation et richesse sans autre peine que d'emprunter et de faire valoir les pensées d'autrui! Adieu donc aux ouvrages originaux. C'est tout au plus si l'individualité de l'imagination s'est réservé le modeste refuge du *nocturne* et de l'*étude*. Quelques artistes d'élite, il est vrai, esprits indépendants, Chopin, Liszt, Alkan, et parmi les jeunes compositeurs Blumenthal et Mathias, d'autres encore peut-être, protestent par d'éminentes productions en faveur des droits de la pensée personnelle; mais ce ne sont que des tentatives isolées. La transcription, cette application bien réelle des principes du communisme, n'en poursuit pas moins sa marche envahissante. Sans doute elle a un peu sa source dans cet amour de la musique théâtrale qui passionne l'époque; mais surtout elle résulte de cette prétention audacieuse, titanienne, du piano, de rivaliser l'orchestre. Plein de ses superbes aspirations, le piano veut devenir l'universel.

Il veut chanter, et chanter comme la voix ou l'intrument à archet; il veut les effets de vigueur et de masse; il veut la complication des dessins multiples, entrelacés, qui s'enroulent, guirlandes trop souvent parasites, autour de la mélodie, non pour la parer et l'embellir, mais simplement pour ajouter à la force des vibrations et de la résonnance; il en met donc par-dessus, par-dessous, entre les notes du chant. Il veut même, par l'attaque étudiée de la touche, singer jusqu'aux variétés de timbres, artifice impuissant et stérile! Il voudrait, enfin, tout suppléer, tout résumer en lui, être l'alpha et l'oméga, l'Alexandre, le Charlemagne, l'autocrate de la musique. Dans sa haine contre l'orchestre, qui l'a rejeté dès longtemps de son sein, il semble que le piano se soit dit: Tu me trouves trop sec, trop maigre, trop incolore, trop inexpressif, trop pauvre de son et d'accent? Eh bien! le son, l'accent, l'expression, la puissance, j'acquerrai tout cela; je te le déroberai successivement. Revêtu de tes propres dépouilles, couvert de tes armes, je viendrai un jour t'offrir le combat, te disputer l'opinion et l'empire. Le mariage est ton essence, ta loi constitutive; moi, célibataire-né, pouvant me suffire à moi seul, je jetterai le gant à ton association. Il te faut cent bras, je n'en demande que deux. Il te faut un formidable matériel, un simple coffre est mon affaire. Tu es complexe, je serai un. Tu seras dispendieux et presque de luxe; je me mettrai, moi, à la portée de toutes les bourses; je livrerai au rabais tes chants, ton harmonie, ta sonorité même, si je puis y atteindre. En ce siècle de mécanisme économique et d'économie méthodique, ce serait bien du malheur si mon individu simplificateur ne faisait pas fortune.

Et, vraiment, il ne s'est pas trompé. Sa fortune, sa popularité, sont immenses. Il est devenu, et c'est là un de ses grands mérites, le missionnaire le plus actif, le plus infatigable apôtre de la propagande musicale. Mais, enivré de cette vogue sans pareille, il n'a pas su s'arrêter à propos. Non content de faire des emprunts indirects et jaloux à l'orchestre, il est parvenu, qui le croirait! à entraver l'indépendance, à dominer les libres allures de son rival, et cela par l'intermédiaire du compositeur même. On pense généralement que tout compositeur doit nécessairement jouer du piano, bien que les annales de l'art présentent de nombreux exemples de remarquables producteurs qui n'auraient pu faire la gamme sur le clavier. De nos jours, l'auteur de plusieurs symphonies, où l'emploi de l'orchestre est justement admiré, ne touche point de piano. C'est précisément de messieurs les Italiens que nous vient ce préjugé si accrédité, et c'est aussi de ce préjugé que viennent ces formules routinières d'accords plaqués, empruntées au piano, et placées presque universellement aujourd'hui, en guise d'accompagnement, sous toute mélodie vocale ou instrumentale. De ces formules, qui annihilent le rôle de l'orchestre comme source diversifiée d'expression, qui lui enlève tout caractère, tout intérêt, résultent une monotonie, une platitude, une froideur constante, dont l'habitude seule empêche de s'apercevoir.

Ce n'est pas là le seul joug que le piano, de complicité avec l'exigence du chanteur, ait imposé à l'orchestre, en offrant au compositeur dramatique un procédé banal si favorable à la paresse, mais si hostile au véritable esprit de l'art. En composant à l'aide du piano, l'artiste subit sans y penser l'influence de la routine des doigts, qui retombent sans cesse dans un cercle de conventions harmoniques, de modulations et de tours mélodiques connus. Involontairement il est encore conduit à concevoir des traits dont le doigter se trouve très-gauche et vicieux, lorsqu'il s'agit de les appliquer dans la partition à d'autres instruments. De plus, le piano trompe et abuse sans cesse sur la réalité des effets. Telle disposition brillante, sonore, caractéristique sur le clavier, n'est que terne, nue, insignifiante à l'orchestre. Quand le compositeur a cru *jouer de l'orchestre*, comme l'a dit originalement Berlioz, il se rencontre tout bonnement qu'il n'a joué que du piano.

L'intervention du piano, en composant pour l'orchestre, est donc aussi superflue que l'habitude de remuer une plume, et d'avoir devant soi de l'encre et du papier pour produire une œuvre littéraire. Composer, c'est, en définitive, combiner les sons d'après les lois invariables de la syntaxe, de la rhétorique, de la logique musicales vivifiées par la faculté d'invention. La mémoire qui retient les qualités propres et relatives des intonations, sorte d'ouïe mentale, attribut du musicien exercé; la science harmonique qui enseigne à les coordonner régulièrement, l'imagination créatrice qui en rajeunit les associations successives ou simultanées, l'expérience des moyens d'exécution vocale et instrumentale, voilà le nécesaire. Pour concevoir et formuler leurs poëmes, Homère et Virgile avaient-ils plus besoin de s'aider de l'écriture ou de la déclamation en travaillant, que le musicien de jouer du piano ou de chanter en composant? Cependant l'usage a prévalu. Aussi, le piano a-t-il bien souvent influencé et fâcheusement influencé l'orchestre, réduit en plus d'une occasion à un pastiche de forme.

C'est chose assurément grave que cet inconvénient de l'immense ascendant du piano. Mais, en fin de compte, l'orchestre a en lui-même un tel trésor de richesses propres, qu'on peut se faire illusion sur ce désavantage accidentel et tôt ou tard remédiable. Ce qui nous semble

plus sérieux, c'est qu'aveuglé de ses prodigieux succès, le piano ne semble pas entrevoir les périls de la voie fatale où la vanité l'a engagé et le maintient follement. Pour vouloir tout envahir, tout absorber, il ne va à rien moins qu'à se dénaturer en forçant, en exagérant ses moyens, oublieux qu'il est de l'apologue de la grenouille et du bœuf.

Il y a longtemps déjà que cette manie outrecuidante de tenir tête à l'orchestre se révèle dans les procédés du piano. L'un n'a pas fait un pas, que l'autre n'ait cherché immédiatement à faire un pas analogue. Dans tout le cours de son histoire, le développement de la force sonore du piano a suivi en quelque sorte sur les talons l'extension sonore de l'orchestre. Confrontez chronologiquement les œuvres de clavier et les partitions d'une même époque, vous trouverez des rapports frappants de tendances simultanées et parallèles. Ainsi, le jeu très-lié fleurit dans le temps même que l'orchestre de Gluck et de ses devanciers ou de ses successeurs immédiats s'écrit en notes de durée soutenue, sans intervention des silences brefs et des valeurs hachées, sautillantes, si communes aujourd'hui dans les partitions et sur le clavier. Conjointement aux œuvres de piano de Haydn, de Mozart, de Clementi, de Cramer, le style de l'orchestre s'éclaircit, s'allégit, se découpe en formes plus fines, plus déliées, plus sveltes. Avec Hummel, Beethoven, Weber, le tissu se complique des deux parts, se charge, se singularise par l'intervention plus marquée de la difficulté mécanique et du pittoresque matériel, mais sans rien supprimer des droits imprescriptibles de la pensée. Survient l'orchestre retentissant, formidable, immensément sonore de Meyerbeer, de Mendelssohn, d'Halévy, de Berlioz. Oh! alors le piano n'y tient plus. Cette puissance vibrante l'empêche de dormir; l'envie le ronge. Le voilà qui s'évertue à s'approprier cette colossale sonorité. Un habile artiste lui vient en aide.

L'ancien style d'orchestre n'établissait généralement l'intérêt mélodique qu'à la région grave ou à l'aigu; de même le piano n'avait encore chanté presque jamais qu'à l'aigu ou au grave. Impressionné et séduit par la mélancolie sympathique de certains timbres négligés jusqu'à lui, l'orchestre moderne s'était pris de goût subit pour quelques organes d'un diapason mixte, tels que l'alto, le cor anglais, le chalumeau de la clarinette, la quatrième corde du violon, les deux cordes supérieures du violoncelle et le cor. Le chant vint donc résider de préférence dans cette région médiaire, et l'accompagnement se dessina d'une façon nouvelle. Un excellent pianiste, que chacun a déjà nommé, comprit quel bénéfice sonore le piano pouvait et devait tirer de cette distribution encore inusitée. Il établit le quartier-général du chant sur le *medium* du clavier, et pour faciliter l'indépendance des traits supérieurs et inférieurs, destinés à former aujourd'hui mille dessins éblouissants, il appela le pouce, ce déshérité de l'ancien art du toucher, au rôle de chanteur favori; il le réhabilita pour en faire le Rubini, le Duprez du piano, tandis que les quatre autres doigts de chaque main avaient mission de se précipiter incessamment de bas en haut et de haut en bas, satellites infatigables, pour encadrer d'un vaste rayonnement sonore les notes plus accentuées de la mélodie, exhalées du centre et comme du cœur de l'instrument. Certes, la combinaison, ainsi empruntée et réalisée d'abord avec toute l'élégance d'un Thalberg, était une excellente trouvaille, sous la condition pourtant d'en user avec réserve. Hélas! vous le savez, elle est devenue précisément l'écueil, la perdition de l'école. On n'y a vu bientôt qu'un moyen d'atteindre plus sûrement l'idéal du bruit sur le clavier. Le peuple des imitateurs a si fort renchéri, a fait tant et si bien, c'est-à-dire si mal, que le fameux procédé n'est plus que le désespoir des oreilles sensibles et du goût musical. La manie enragée d'exagérer le son est à son comble. Vainement le parti modéré, qui n'est ni le plus nombreux ni le plus fort, cherche à sauver l'art du pianiste, que la faction extrême s'efforce de matérialiser. La maladie est bien grave, bien avancée. Qui en sera le médecin? Le Messie se voile encore. Quoi qu'il en soit, une réaction est indispensable, imminente. Il est temps d'enrayer et de changer de route. Que le fleuve, outrageusement débordé, rentre dans ses limites et se contente de côtoyer les vastes régions de l'orchestre, en réflétant parfois les beautés les moins altières de leurs accidents, mais sans plus essayer désormais de les submerger, de s'élever jusqu'à leurs cimes, sous peine de s'épuiser, de se dessécher lui-même à force de vouloir s'étendre.

MAURICE BOURGES.

REVUE CRITIQUE.

Six morceaux de chant à deux, quatre et cinq voix, composés par VERVOITTE aîné, *maître de chapelle de la cathédrale de Rouen. — Paris, chez Mme veuve Canaux.*

M. Vervoitte, à qui l'académie de Rouen vient de décerner le premier prix (voir plus bas), et dont l'activité et le zèle comme maître de chapelle de la cathédrale sont reconnus par les vrais amateurs et par les journaux de cette ville, a voulu prouver, par la publication de plusieurs morceaux de chant à quatre parties, que l'inspiration et la mélodie ne font pas défaut à l'homme de savoir, et il l'a prouvé d'une manière très-heureuse.

Le *Regina cœli* (solo et chœur) est empreint d'un vrai sentiment religieux; la mélodie en est noble, et l'entrée du chœur d'une vigueur remarquable surtout par la sonorité, ce qui prouve l'expérience et le savoir de l'auteur, habitué à faire travailler les voix.

O bon pasteur! est une prière à deux ou quatre voix, bien simple, mais bien sentie, d'une harmonie pure, et qui se recommande surtout aux pensionnats, où elle plaira autant par les paroles que par la musique.

O ma mère! (sérénade à cinq voix) et *l'Ange gardien*, une prière (solo et chœur) se distinguent par les qualités que nous avons remarquées dans la prière précédente; mais les morceaux les plus jolis sont *le Printemps*, nocturne à quatre voix, et *les Travailleurs*, l'un et l'autre à quatre voix. Dans le premier de ces morceaux, l'auteur a trouvé une mélodie d'une suavité charmante; le chœur, *les Travailleurs*, est le morceau le plus développé et possède tous les éléments de la popularité. Une mélodie franche, une harmonie correcte et naturelle, et une belle sonorité par la manière de traiter les voix, assurent un vrai succès à ce morceau, et doivent engager l'auteur à continuer avec ardeur dans la carrière de compositeur, qu'il a commencée d'une manière si honorable. H. P.

Le journal de Rouen contenait dernièrement le compte-rendu de la séance publique de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de cette ville. Parmi les rapports lus dans cette séance, il y en avait un de M. Pottier sur la distribution des médailles aux artistes lauréats, architectes, peintres, lithographes, sculpteurs, musiciens. Nous en extrairons le passage suivant, consacré par l'Académie à payer à M. Vervoitte, maître de chapelle de la cathédrale, le tribut d'éloges que méritent ses importants travaux.

Appelé par la confiance du digne prélat placé à la tête de ce diocèse à opérer la réforme du chant ecclésiastique, et à substituer le chant à plusieurs parties, établi dans une tonalité accessible à toutes les voix, au plain-chant que l'usage enfermait dans la seule étendue des voix de basse, M. Vervoitte a exécuté cet immense travail, qui embrasse la série complète de l'office annuel, avec une réussite qui satisfait le goût exercé du connaisseur, sans dérouter l'oreille du fidèle, habitué aux graves modulations du plain-chant. Ce serait une tâche trop étendue pour les bornes de ce rapport que d'essayer de faire apprécier la portée et les avantages de cette magnifique réforme, dont le résultat est de cimenter de nouveau l'intime alliance du clergé et du peuple dans leur commune participation au chant des cantiques sacrés.

Nous nous bornerons à constater, avec tous les juges compétents, qu'en ramenant le chant ecclésiastique à ses véritables traditions, telles que nous les ont transmises les grands maîtres du xve et du xvie siècle, et l'office choral à son but, qui est l'édification générale, M. Vervoitte a rendu un éminent service à l'art et à la religion.

Indépendamment de son vaste travail d'ensemble sur le chant liturgique, des principes de son enseignement aux élèves de la maîtrise, dont notre ville peut, à chaque solennité, apprécier le succès, M. Vervoitte avait encore soumis au jugement de l'Académie diverses compositions de chant, à plusieurs voix, sur des paroles empreintes d'un sentiment pieux et touchant. Ces œuvres, bien que détachées et de peu d'étendue, témoignent, chez leur auteur, d'une inspiration aussi élevée que féconde, d'une connaissance approfondie des règles et des conditions de l'art. Mélodies naturelles dans leur piquante originalité, expression juste, formule distinguée, style correct, forme élégante, sentiment exquis de l'unité, enfin, harmonie pure, savante et remplie d'heureuses combinaisons, telles sont les qualités que manifeste l'examen des compositions indiquées. Aussi, l'Académie, rendant un hommage mérité au talent de consciencieux artiste comme compositeur, comme professeur de musique vocale, comme organisateur du chant sacré à la cathédrale, lui décerne une *médaille en vermeil*.

Après la lecture du rapport et la distribution des médailles, une exécution musicale, remplie d'intérêt et d'une exquise perfection, a terminé la séance de la manière la plus agréable. C'est là une innovation que nous ne pouvons trop approuver. La musique est venue, avec un merveilleux à propos, charmer des auditeurs qui avaient été, pendant plusieurs heures, maintenus dans une attention grave et soutenue que réclament les rapports tout scientifiques et les discours sérieux dont se compose le programme de toute solennité académique; et puis, c'était compléter très-heureusement l'exhibition artistique dont l'académie de Rouen a voulu cette année enrichir sa séance. Ainsi, le public, qui avait pu juger du mérite distingué d'un des artistes-lauréats, M. Auguste Lebrun, grâce à l'exposition dans la salle de deux ouvrages de ce jeune peintre rouennais, *le tableau de Pierre Corneille* et *le portrait de Thomas Corneille*, a pu également apprécier la haute portée du talent de M. Charles Vervoitte, en entendant les remarquables compositions que cet habile musicien, couronné aussi par l'Académie, a fait exécuter par ses élèves de la maîtrise et les chanteurs de la cathédrale, par cette phalange musicale enfin qu'il y a si bien formée, et dont nous avons eu si souvent à raconter les prodiges d'exécution.

On a écouté avec le plus vif plaisir et chaleureusement applaudi le *Chœur des Travailleurs*, morceau d'une facture large et puissante; un motet, *Regina cœli*, plein d'onction, d'élégance et d'expression; et, enfin, le *Printemps*, fraîche et suave inspiration, qui a produit un délicieux et sympathique effet. Ces trois chœurs, traités avec la sévérité du style madrigalesque, avec une entente parfaite des combinaisons vocales, avec le prestige d'une mélodie neuve, pure, élevée et rehaussée par une riche et savante harmonie, ont été admirablement chantés sous la direction de l'auteur, si digne de l'honorable distinction que l'Académie lui a décernée, au triple titre de compositeur, de professeur et de réformateur du chant liturgique dans notre ville.

CORRESPONDANCE.

Weimar, le 30 août 1849.

100e anniversaire de la naissance de Gœthe.

Toute l'Allemagne s'émeut et s'agite depuis un mois pour célébrer le 100e anniversaire de la naissance de l'illustre Gœthe, la gloire et l'orgueil du pays entier. Toutes les villes grandes et petites se sont mises en mesure d'organiser des festivals, dont la durée est de plusieurs jours, et dans lesquels la poésie et la musique jouent le rôle principal. Il appartenait à Weimar, l'Athènes de l'Allemagne, où Gœthe a vécu pendant tant d'années, qui a vu naître le plus grand nombre de ses admirables créations et où reposent ses cendres, de consacrer dignement cette solennité séculaire. Aussi depuis trois jours, toute la ville est illuminée de la manière la plus brillante et sans exception. La maison de Gœthe est décorée de mille et mille fleurs et de guirlandes; sa chambre d'étude et le lit dans lequel il est mort, religieusement conservés, sont montrés à la foule des étrangers. Le tombeau qui renferme Gœthe et Schiller côte à côte du grand-duc et de la grande-duchesse, reçoit des milliers de visiteurs. Chaque jour, on y chante des hymnes. C'est vraiment là de l'enthousiasme exprimé par une grande nation en l'honneur d'un grand génie, comme nous voudrions le voir en France pour Voltaire, Racine, Corneille, Molière; mais nous avons malheureusement bien autre chose à faire en France que de nous occuper des morts!...

Il faut que je vous dise en peu de mots ce qui s'est passé ici musicalement depuis quelques jours, et vraiment nous avons entendu des choses assez belles pour qu'il soit à propos d'en parler.

D'abord, on a exécuté des chœurs de Liszt aussi remarquables par leur entraînante énergie que par leurs mélodies d'un rhythme éloquent. Les chœurs étaient composés sur des poésies de Gœthe ou en l'honneur de Gœthe. Au nombre des premiers se trouve le chœur des anges qui viennent sauver l'âme de Faust à sa mort — Tout ce chant respire à la fois une suavité et une mâle harmonie qui rendent parfaitement le sens de l'apparition angélique dans le poëme. Un autre chœur ayant pour motif les dernières paroles de Gœthe : *De la lumière, — plus de lumière!* fait ressortir la beauté de la poésie, composée par Liszt lui-même, commentaire poétique des derniers mots prononcés avant sa mort par celui dont on célébrait la mémoire. Un dithyrambe dont les strophes glorifient les quatre grands poëtes de Weimar, Wieland, Herder, Schiller, Gœthe, également composé par Liszt, a été chanté par un excellent baryton, M. Milde, de manière à remplir l'auditoire du sentiment solennel que devaient réveiller ces grandes évocations.

La représentation du *Tasse*, ce drame si célèbre de Gœthe, était précédée d'une ouverture de Liszt, écrite pour cette occasion. Le caractère de sentiment qu'il a voulu exprimer se résume dans le titre qu'il lui a donné : *Lamento e trionfo*. Il a ainsi réuni la glorification de cette infortune, admirablement indiquée par lord Byron, et la rude expiation de toutes les grandeur du génie auquel Gœthe faisait allusion dans ces vers si connus de son drame :

« Et la couronne de lauriers ne cache souvent qu'une couronne d'épines. »

Le style de cette ouverture est puissant et large.—On y retrouve de poignantes émotions qui se transfigurent dans la péroraison en une apothéose qui rappelle le coloris radieux que les peintres donnent aux *gloires* qui surmontent les tableaux des martyrs inspirés. Le mouvement dramatique ne s'y perd jamais; il permet que l'ensemble réunisse l'intérêt vivace de la tragédie à l'enthousiasme réfléchi de l'ode.

L'exécution de la dernière scène du second *Faust*, composée par M. R. Schumann, et celle de la neuvième symphonie avec chœurs, de Beethoven, qui terminait la fête, ont été, de tous points, plus que satisfaisantes. Si l'on tient compte des nombreuses difficultés que ces deux ouvrages présentent pour la partie instrumentale et vocale, on ne saurait se dispenser de faire l'éloge des forces musicales dont Weimar a fait un si digne usage dans cette circonstance. On ne peut qu'admirer la finesse des nuances et le *brio* déployé dans les morceaux d'ensemble. L'orchestre et les chœurs ont rivalisé de zèle et d'enthousiasme avec leur digne chef, qui, en cette occasion comme en tant d'autres, a montré que la volonté qui dirige a souvent le pouvoir de produire une belle et admirable exécution de la part des masses. Vouloir, c'est pouvoir; et le chef a voulu.

M. S.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la *Favorite*.

*** La réouverture de ce théâtre a eu lieu lundi dernier. La foule s'y est portée, comme on devait s'y attendre, et la rentrée de Carlotta Grisi s'est faite au milieu des bravos unanimes. Jamais la charmante danseuse n'avait montré plus de talent, plus de naturel, ni plus de grâce. Elle a joué son rôle de Mazurka dans le *Diable à Quatre*, en véritable comédienne. Le président de la République assistait à cette brillante soirée, qui commençait par *Lucie de Lammermoor*. Vendredi Carlotta Grisi a reparu dans *Giselle*, son premier triomphe parisien. Mercredi, c'était la 316e représentation de *Robert-le-Diable* et quoiqu'on eût pu désirer une exécution meilleure de cet immortel chef-d'œuvre, le chef-d'œuvre n'en a pas moins produit son irrésistible effet. Les répétitions du ballet nouveau se poursuivent avec activité; tout annonce qu'il sera donné au plus tard dans la dernière quinzaine de ce mois.

*** Les *Mousquetaires de la Reine* viennent d'être repris à l'Opéra-Comique. Ce grand et bel ouvrage n'avait pas besoin d'une longue interruption pour être désiré et revu avec un vif plaisir. Mocker et Hermann Léon sont toujours ce qu'ils étaient dès l'origine dans les rôles créés par eux avec un talent si supérieur. On doit des éloges à Boulo, à Mlle Lemercier et à Mme Cabel, pour la manière dont ils s'acquittent de la tâche difficile de remplacer Roger, Mlles Darcier et Lavoye. L'ensemble de l'exécution est excellent, et le contraste de cette partition avec celle du *Val d'Andorre*, fait ressortir dans tout leur lustre la variété de style et la puissance d'inspiration, dont le compositeur, M. Halévy, a d'ailleurs donné tant de preuves.

*** Les répétitions générales de la *Reine des fleurs* sont commencées.

*** Vendredi dernier, le Président de la république assistait au spectacle, qui se composait du *Trompette de M. le Prince*, du *Caïd* et de *Gille ravisseur*.

*** M. Dufaure, ministre de l'intérieur, a visité dimanche dernier le Conservatoire de musique et de déclamation. Il y a été reçu par le directeur, M. Auber, par M. Charles Blanc, directeur des beaux-arts, et M. Edouard Monnais, commissaire du gouvernement. Tous les employés étaient présents,

ainsi qu'un grand nombre de professeurs restés à Paris malgré les vacances. Le ministre a voulu voir toutes les parties de l'établissement, les classes, le pensionnat, la bibliothèque, les petits théâtres et la grande salle, dite des menus plaisirs, qui dépendait autrefois du Conservatoire et qu'il serait si avantageux d'y rattacher. M. Dufaure a même parcouru la belle galerie, ancien local de la bibliothèque, servant aujourd'hui de dépôt pour des meubles et objets précieux. Les observations recueillies par le ministre trouveront sans doute leur place dans l'examen du projet de règlement nouveau soumis en ce moment à ses méditations.

*** Duprez, à son retour de sa tournée départementale, doit donner, dans les premiers jours d'octobre, avec le concours de ses élèves, un concert au bénéfice des malheureux incendiés de Valmondois.

*** Ernst, le célèbre violoniste, est à Paris depuis quelques jours.

*** Dans le beau concert donné à Dieppe par Batta et Poultier, on a particulièrement applaudi les morceaux exécutés par le premier sur des thèmes de *Robert-le-Diable* et de *Norma*, ainsi que les airs du *Prophète* et de *Guido*, chantés par le second. La salle s'est trouvée de moitié trop petite pour contenir tous ceux qui voulaient y pénétrer.

*** Moschelès doit être à Paris dans peu de jours et s'y arrêter une semaine ou deux avant de retourner en Allemagne.

*** La petite commune rurale de Saint-Nom, canton de Marly, a eu dimanche dernier une de ces solennités religieuses et musicales, trop rares peut-être dans nos campagnes. On y a chanté une messe de la composition de MM. Adolphe Adam et Saint-Julien, déjà entendue dans quelques-unes des églises de la capitale. Ce qui a distingué cette audition, c'est la magnifique voix de soprano de Mlle Rossignon aînée, remarquable par son étendue, son éclat, sa justesse et le talent avec lequel elle exécute les traits les plus difficiles. Cette voix, entendue plusieurs fois à Notre-Dame de Lorette et à la Madeleine, a une ampleur et une distinction qui défient l'étendue des plus grands vaisseaux d'église. Le *kyrie*, l'élévation et le morceau final qui est un hymne triomphal, ont produit la plus vive sensation. M. Saint-Julien était au nombre des exécutants. La sœur cadette de Mlle Rossignon, douée d'une voix agréable et pure, a secondé sa sœur, et promet à la musique d'église un talent non moins remarquable.

*** Mardi prochain, le théâtre de la Gaîté fera sa réouverture. On y exécutera un opéra-comique en un acte, le *Moulin joli*, dont les paroles sont de M. Clairville et la musique de M. Varney, l'auteur du chœur des *Girondins*.

*** M. Coulon, régisseur de la danse à l'Opéra, est mort au commencement de la semaine, à l'âge de cinquante-trois ans. Il était fils d'un maître qui avait joui d'une grande célébrité sous l'Empire, et lui-même avait tenu longtemps avec succès l'emploi de premier danseur. Son caractère n'était pas moins estimé que son talent. Ses obsèques ont eu lieu en présence d'un nombreux concours d'artistes. Perrot, son ancien camarade, a prononcé sur sa tombe quelques paroles touchantes et bien senties.

*** Le père du jeune et déjà célèbre pianiste Alfred Jaell vient de mourir à Bruxelles, âgé de 55 ans.

*** Un des derniers descendants de l'auteur d'*Annette et Lubin*, de la *Chercheuse d'esprit*, des *Trois sultanes*, de la *Fée Urgèle* et de tant d'autres pièces charmantes, M. Armand Paul Favart, chansonnier lui-même, est mort dernièrement à Beau-Grenelle, près de Paris. Il était né dans cette ville le 14 juin 1770.

Chronique départementale.

*** *Boulogne-sur-Mer.* — Dans un grand concert donné ici le 5 septembre par Mme Garcia, la cantatrice, et M. Demunck, le violoncelliste, avec le concours de la Société philharmonique, nous avons entendu Mlle Blaetka, dont le talent supérieur comme pianiste s'est signalé d'abord en exécutant un fragment de quintette de Hummel, et ensuite la charmante fantaisie de Schulhoff sur le *Carnaval de Venise*. On a aussi distingué et vivement applaudi une délicieuse barcarolle, la *Veneziana*, chantée par Mme Garcia et dont Panofka est l'auteur.

*** *Meaux 2 septembre.* — Ce matin a eu lieu l'inauguration du chemin de fer de Paris à Epernay. le Président de la République s'est arrêté dans cette ville et a entendu la messe à la cathédrale. L'office, bien que n'ayant pas duré plus d'une demi-heure, a été solennel. Un *Salve regina* et un *O salutaris* ont été parfaitement chantés par les élèves de la maîtrise et quelques amateurs de la ville. Une *entrée* et une *sortie* solennelles ont été exécutées d'une façon magistrale par la jeune organiste de Meaux, Mlle Juliette Godillon, qui n'aurait besoin que d'occasions fréquentes d'être entendue pour arriver à une réputation justement acquise. M. le Président de la République a gracieusement agréé la dédicace d'une *marche militaire* composé par Mlle Juliette Godillon. Ce morceau, qui a pour titre : *France!* est sous presse et paraîtra incessamment.

*** *Trouville-sur-Mer.* Le 27 août dernier, la société d'élite, réunie en cette ville, avait la bonne fortune d'applaudir dans le salon des bains le célèbre violoncelliste A. Batta. L'excellent artiste, dont le nom rappelle autant de bonnes œuvres que de triomphes, n'a pas voulu démentir à Trouville sa double réputation. Le lendemain du concert, à la suite d'un sermon prêché dans l'église Notre-Dame des Victoires et d'une quête faite pour l'achèvement de cette église il jouait l'*Ave Maria*, prière de Schubert. La solennité du lieu, la dignité du but, ont semblé prêter à ce puissant talent une inspiration plus haute et plus communicative encore que de coutume. Jamais l'artiste n'avait fait passer dans l'âme de son auditoire une émotion plus profonde et plus religieuse. Si ce n'était faire injure à cet honorable caractère, on serait tenté de voir un calcul dans l'empressement habituel de Batta à faire la part des pauvres dans chacun de ses succès, tant il semble alors s'élever au-dessus de lui-même par une sorte de conviction chaleureuse qui pénètre le cœur. Batta a été secondé avec zèle et distinction par M. Théodore Mozin et quelques amateurs qu'il serait injuste de ne pas associer au souvenir de cet acte de charité. L'appel adressé à la bienfaisance publique avec tant d'éloquence a été entendu. La quête faite par MMmes d'Hautpoul, née de Wagram, d'Audiffret-Pasquier, comtesse de Montarron, de Lauriston a produit 1,200 fr Les habitants de Trouville n'oublieront pas ces noms et celui de Batta.

*** *Bourges, 25 août.* — Deux artistes de Paris, dont l'un s'est fait avec son hautbois une renommée européenne, et dont l'autre excelle sur le basson, MM. Verroust frères, viennent de donner en cette ville un concert au bénéfice des pauvres, qui a produit net 1,474 fr., répartis entre les divers établissements de charité. MM. les officiers de la garde nationale de Bourges, voulant témoigner à ces artistes distingués les sentiments de reconnaissance de toute la ville pour le plaisir qu'ils lui ont procuré et pour la riche offrande que cette soirée a valu aux pauvres, ont offert à MM. Verroust un banquet qui a eu lieu lundi dernier. Dans un toast chaleureux qu'il a porté *à l'union des artistes et des gardes nationales de Bourges et de Paris*, M. Stanislas Verroust, chef de musique de la 2e légion, a heureusement rappelé la fête fraternelle offerte il y a un an par la garde nationale de Bourges à la 2e légion, et c'est à ce souvenir qu'il a modestement rapporté les succès qu'il a obtenus et les applaudissements dont il a été couvert.

*** *Bayonne.* — Barroilhet, cet enfant du pays, est revenu parmi nous, et les pauvres ont profité les premiers de la curiosité qui s'attachait à son début. *Charles VI*, la *Favorite*, la *Reine de Chypre*, nous l'ont montré tour à tour dramatique, passionné, chevaleresque, chanteur éminent, comédien consommé, pliant avec une merveilleuse souplesse son organe, son jeu, ses traits et sa personne à toutes les exigences de ces rôles si variés. Ainsi, après nous avoir fait pleurer, frémir, soupirer, il est venu nous égayer et nous distraire dans le type ingénieux et charmant de Figaro, le malin barbier de Séville. A tous ces titres, et alors même que nous ne verrions pas en lui un frère dont nous avons le droit de nous enorgueillir, Barroilhet emporte avec lui nos bravos, nos couronnes, notre admiration et nos regrets.

*** *Bordeaux.* — Mlle Issaurat a terminé ses débuts dans le *Barbier de Séville*, où l'air de *Serment* lui a valu des applaudissements unanimes. La *Tarentelle* et Mlle Fuoco font courir la ville entière.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 1er septembre.—Le festival de Liverpool, commencé lundi, 27 août, a fini jeudi 30. Ce qu'on y a entendu de plus remarquable, c'est d'abord Mme Viardot, qui a chanté, entre autres morceaux, l'air du *Freischütz*, le duo des *Huguenots*, l'air *Ah! non guinge*, des fragments du *Prophète*, avec une âme et un style au-dessus de tout commentaire et de tout éloge; c'est Vivier, qui n'avait jamais comparu devant les amateurs de cette ville, et dont l'introduction a eu tous les caractères du triomphe le plus éclatant. Jamais l'artiste extraordinaire n'avait joué mieux; jamais il n'avait été mieux compris et plus applaudi. Son beau *cantabile*, dans lequel il introduit quelques uns des effets dont il possède seul la recette, a été unanimement redemandé. Le second jour, Vivier n'a pas produit moins d'impression par la façon ravissante dont il a joué la gracieuse ballade de Benedict, *Scènes de ma jeunesse*, qui lui fut encore redemandée à la même unanimité. L'Alboni, Grisi, Amalia et Louisa Corbari, Catherine Hayes, Jetty Treffz, Mario, Lablache et plusieurs autres encore, se sont partagé le succès vocal. Parmi les instrumentistes, Ernst et Hallé ont brillé tour à tour, selon leur usage habituel. Le programme des diverses journées contenait peu de compositions nouvelles. Cependant, il faut citer une scène de Macfarren, *Andromaca;* une ouverture en *ré* majeur, de Benedict, qui a dirigé l'exécution de l'oratorio de Mendelssohn avec le talent supérieur qu'on lui connaît. Malgré tant d'éléments d'attraction, l'auditoire n'était pas aussi nombreux qu'on aurait dû s'y attendre. Est-ce que les Anglais se refroidiraient pour le festival en plusieurs journées? Ce serait un phénomène dont nous autres Parisiens nous n'irions pas chercher bien loin l'explication.

*** *Berlin.* — A Tivoli a eu lieu un grand concert au bénéfice des soldats blessés dans les campagnes du Palatinat et du grand-duché de Bade. Il y avait 300 chanteurs et 452 musiciens. Sur ce chiffre, on comptait 11 flûtes, 24 hautbois, 19 petites clarinettes, 63 grandes clarinettes, 16 trompettes, 34 trombones, 4 grosses caisses et 60 tambours, etc., en tout 440 exécutants, 11 maîtres de musique et un directeur. L'ouverture d'*Olympie* et celle du *Camp de Silésie* ont été exécutées avec une précision remarquable et ont produit un effet des plus imposants ainsi que la marche de fête et le chant populaire de Spontini. On a entendu également avec plaisir deux morceaux composés par la princesse de Prusse et la princesse Charlotte; les chœurs étaient dirigés par M. Schneider; la partie instrumentale avait été placée sous la direction de M. Wieprecht. Bon nombre de princes et de princesses, tous les ministres, le corps diplomatique, assistaient à cette belle solennité qui s'est terminé par l'hymne du peuple (volkshymne).

*** *Stockholm.* — M. Ole-Bull a l'intention de fonder un théâtre national à *Bergen*, sa ville natale. Il fait un appel aux chanteurs, danseurs et instrumentistes du pays, et les invite à faire partie de la nouvelle troupe.

*** *Brunswick.* — La riche bibliothèque de M. de Griepenkerl doit être mise en vente dans le courant du mois de septembre; elle se compose principalement de recueils de musique religieuse, la plupart inédits.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

NOUVELLE ET SEULE ÉDITION COMPLÈTE DES ŒUVRES DE

BEETHOVEN

POUR LE PIANO,

Publiée en partition et en parties séparées, sur beau papier vélin,
Avec le portrait de Beethoven,
PRIX NET : 100 FR.

Les **CONCERTOS** *arrangés pour Piano seul par* **MOSCHELES**, *formant une série à part, ensemble :*
Prix net : 25 francs.

TABLE ET PRIX MARQUÉS DE CHACUN DES OUVRAGES DE LA COLLECTION :

Septuor.
Op. 20. Grand septuor en *mi* bémol, arrangé pour piano, flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et contrebasse ; *ad lib.* 20 »

Quintette.
Op. 46. Grand quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson. . . . . 15 »

Quatuor.
Op. 16 Grand quatuor pour piano, violon, alto et basse (arrangé du grand quintette). . . . . 15 »

Trios.
Op. 1. Trois trios pour piano, violon et violoncelle. Nos 1, 2, 3 (en *mi* bém, *sol* et *ut* mineur). Chaque . . . . . 12 »
Op. 11. Trio pour piano et clarinette ou violon et violoncelle (en *si* bém). . . . 12 »
Op. 38. Grand trio pour piano et clarinette ou violon et violoncelle. . . . . 12 »
Op. 44. Quatorze variations pour piano, violon et violoncelle. . . . . 9 »
Op. 70. Deux trios pour piano, violon et violoncelle. Nos 1, 2 (en *re* et *mi* bém.) Chaque . . . . . 12 »
Op. 97. Grand trio pour piano, violon et violoncelle (en *si* bém.). . . . . 18 »
Op. 121. Adagio, variations et rondo pour piano, violon et violoncelle. . . . . 9 »
Œuvre posthume. Petit trio pour piano, violon et violoncelle. . . . . 5 »
Œuvre posthume. Trio pour piano, violon et violoncelle. . . . . 10 »

Sonates, airs variés et œuvres pour piano et violon.
Op. 5. Deux sonates, *fa*, *sol* min. Chaque. 10 »
Op. 12. Trois sonates, *ré*, *la*, *mi* bém. Chaque . . . . . 9 »
Op. 47. Sonate. . . . . *fa*. 9 »
Op. 23. Sonate . . . . . *la* min. 9 »
Op. 24. Sonate. . . . . *fa*. 9 »
Op. 30. Trois sonates. . *la*, *ut* min., *sol*. 9 »
Op. 47. Grande sonate. . . . . *la*. 10 »
Op. 60. Trois sonates arrangées pour piano et violon. Chaque . . . . . 9 »
Op. 96. Sonate. . . . . *sol*. 10 »
Op. 102. Deux sonates *ut*, *ré*. Chaque. . 9 »
Op. 66. Variations sur un thème de la Flûte enchantée : *La vie est un voyage*. 6 »
Variations sur *Se vuol ballare*. 7 50
Rondo. . . . . 6 »
Douze variations sur un thème de Haendel. 7 50

Sonates et œuvres pour piano et violoncelle.
Op. 5. Deux grandes sonates. Nos 1, 2 Chaque . . . . . 10 »
Op. 17. Sonate. . . . . 9 »
Op. 66. Variations sur un thème de la Flûte enchantée, *La vie est un voyage*. . 6 »
Op. 69. Sonate. . . . . 9 »
Op. 102. Deux sonates. Nos 1, 2. Chaque. 9 »
Douze variations sur un thème de Handel. 7 50
Variations sur un thème de la Flûte enchantée, *Je vais revoir l'amant que j'aime*. . . . . 6 »

Sonates pour piano seul.
Op. 2. Trois sonates dédiées à J. Haydn. Nos 1, 2, 3, *fa* min., *la*, *ut* Chaque. . . 6 »
Op. 7. Sonate . . . . . *mi* b. 6 »
Op. 10. Trois sonates, *ut* m., *fa*, *ré*. Chaq. 6 »
Op. 13. Sonate pathétique . . . *ut* min. 6 »
Op. 14. Deux sonates. . . . . *mi*, *sol*. 7 50
Op. 22 Sonate . . . . . *si* b. 5 »
Op. 26. Sonate, la *Marche funèbre*. *la* b. 6 »
Op. 27. Deux sonates *mi* b, *ut* d. min. . 6 »
Op. 28. Sonate pastorale. . . . . *ré*. 6 »
Op. 31. Deux sonates. Nos 1, 2. *sol*, *ré* min. Chaque . . . . . 6 »
Op. 33. Sonate. . . . . *mi* b. 6 »
Op. 49. Deux sonates faciles. *sol* min., *sol*. Chaque . . . . . 5 »
Op. 53. Sonate. . . . . *ut*. 7 50
Op. 54. Sonate . . . . . *fa*. 5 »
Op. 57. Sonate . . . . . *fa* min. 6 »
Op. 78. Sonate . . . . . *fa* d. maj. 5 »
Op. 79 Sonatine. . . . . *sol*. 6 »
Op. 84. Sonate, les *Adieux*, l'*Absence* et le *Retour* . . . . . *mi* b. 6 »
Op. 90. Sonate . . . . . *mi* min. 6 »
Op. 101. Grande sonate . . . . . *la*. 6 »
Op. 106. Grande sonate. . . . . *si* b. 12 »
Op. 109. Sonate . . . . . *mi*. 7 50
Op. 110. Sonate . . . . . *la* b. 7 50
Op. 111. Sonate . . . . . *ut* min. 7 50

Airs variés et œuvres pour piano seul.
Variations n. 1, sur *Quant'e più bella*. . . 5 75
Variations n. 2, sur *Rule Britannia*. . . 3 75
Variations n. 3, sur le *Sacrifice interrompu*. . . . . 5 »
Variations n. 4, sur le duo *la Stessa*. . . 4 50
Variations n. 5, sur un thème original. Op. 36. . . . . 5 »
Variations n. 6, 24 grandes variations. . 6 »
Variations n. 7, sur *Tandeln und Scherzen*. 4 50
Variations n. 8. Op. 34. . . . . 4 50
Variations n. 9. Op. 76 . . . . . 3 75
Variations n. 10, sur une danse russe. . 4 50
Variations n. 11, sur un air de ballet . 5 »
Variations n. 12, sur l'air : *Nel cor più*. . 3 75
Variations n. 13, sur l'air : *God save the King* 4 50
Variations n. 14, sur l'air : *Une fièvre brûlante* 4 50
Variations n. 15 . . . . . 6 »
Op. 35. Andante en *fa*. . . . . 6 »
Op. 33. Bagatelles 7 50
Op. 71. Fantaisie. 4 50
Op. 112. Nouvelles bagatelles. 4 50
(Œuvre posthume) rondo pour piano. . . 6 »
Op. 120. Trente-trois variations sur une valse . . . . . 9 »
Six valses et une marche funèbre . . . . 5 »

Œuvres à quatre mains.
Op. 6. Sonate . . . . . 6 »
Op. 43. Sonate pathétique. . . . . 9 »
Op. 45. Trois marches. 4 50
Op. 87. Variations sur un thème du Comte de Waldstein. 7 50
Op. 137. Fugue . . . . . 5 »
Variations pour l'Album des comtesses. . 5 »

Concertos.
Arrangés pour piano seul par MOSCHELES.
1er Concerto, en *ut* majeur. . . . . 15 »
2e id. en *si* bémol majeur. . . . 15 »
3e id. en *ut* mineur. . . . . 15 »
4e id. en *sol* majeur. . . . . 15 »
5e id. en *mi* bemol majeur. . . . 15 »

SONATES DE MOZART,

Cette édition est entièrement regravée à neuf, et imprimée sur très-beau papier.

Sonates pour piano seul.
1re livraison. N. 1, en *ut*. 2, en *la*. 3, en *fa*.
2e livraison. N. 4, en *si* bémol. 5, en *ré*, 6, en *la* mineur. 7, en *ré*.
3e livraison. N. 8, en *ut* 9, en *si* bémol. 10, en *ut*.
4e livraison. N. 11, en *fa* mineur. 12, en *mi* bémol. 13, en *sol*. 14, en *fa*.

Sonates à quatre mains.
5e livraison. N. 1, en *fa* mineur. 2, en *fa*.
6e livraison. N. 3, en *ré*. 4, en *si* bémol.
16e livraison. en *ut* majeur.
17e livraison. fantasia en *la* bém.

Sonates avec accompagnement de Violon.
7e livraison. N. 1, en *fa*. 2, en *ut*. 3, en *fa*.
8e livraison. N. 4, en *si* bémol. 5, en *sol*. 6, en *mi* bémol.
9e livraison. N. 7, en *la*. 8, en *la*. 9, en *si* bémol.
10e livraison. N. 10, en *mi* bémol. 11, en *si* bémol.

Sonates avec accompagnement de Violon et Violoncelle.
11e livraison. N. 1, en *si* bémol. 2, en *ut*.
12e livraison. N. 3, en *mi*. 4, en *sol*.

Sonates avec accompagnement de Violon.
13e livraison. N. 12, en *la*. 13, en *ut*. 14, en *ré*.
14e livraison. N. 15, en *mi* mineur. 16, en *mi* bémol. 17, en *sol*.
15e livraison. N. 18, en *ré*. 19, en *mi* mineur. 15, en *la* pour piano seul.

CHAQUE LIVRAISON : 3 FRANCS NET.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 37. 16 Septembre 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Deuxième lettre, Leipsick, par **Fétis** père. — L'art et la critique en vacances, par **H. Blanchard.** — Littérature musicale, *Metodo di lettura musicale*, di Luigi Felice Rossi, par **A. de la Fage.** — Les musiciens belges, d'Edouard Fétis (2e article), par **Paul Smith.** — Nouvelles et annonces.

DEUXIÈME LETTRE.

Leipsick, 1er septembre 1849.

Mon cher Monsieur,

Depuis que je vous ai écrit, j'ai vu et entendu tant de choses, que pour parler de tout convenablement, j'ai bien peur d'être fort long dans mon récit. Je serai même obligé d'intervertir l'ordre que je voulais suivre, et de renvoyer à une autre lettre les détails que je voulais vous donner sur le talent de l'excellent organiste, M. Haupt, sur les savants MM. Erk et Dehn, et enfin sur la riche bibliothèque musicale de Berlin. Un intérêt d'actualité, qui a ému toute la partie de l'Allemagne que je visite, me fait une loi de ce retard. Vous comprenez que je veux parler de la fête séculaire de Gœthe. Berlin, Dresde, Leipsick et Weimar s'étaient mis en frais de musique pour la célébrer dignement.

Malheureusement, la solennité devait avoir lieu le même jour dans toutes ces villes : je ne pouvais être partout à la fois ; il fallait opter, et je me décidai pour Dresde, qui était la ville la plus rapprochée de Berlin. J'y arrivai la veille de la fête, dans la soirée. Le lendemain matin j'étais chez Reissiger, maître de chapelle de la cour, et l'un des artistes les plus distingués de l'Allemagne. Il m'apprit que dans la soirée il y aurait au théâtre une représentation extraordinaire, entièrement consacrée à la mémoire de Gœthe, et qu'elle serait composée de l'ouverture d'*Egmont*, suivie d'un prologue par Théodore Hell, de la charmante pastorale en un acte *Die Laune des Verliebten*, écrite par Gœthe à l'âge de dix-neuf ans, à laquelle devaient succéder des tableaux vivants tirés de *Cœtz de Berlichingen*, d'*Egmont* et d'*Iphigénie en Tauride*, ouvrages célèbres de l'illustre poëte, et enfin des scènes choisies dans la seconde partie du *Faust* (*l'Enlèvement d'Hélène*), arrangées en deux actes pour la scène, par M. Charles Gutzkow, et pour lesquelles Reissiger avait écrit en douze jours une musique mélodramatique très-étendue. Je courais grand risque de ne pouvoir assister à cette intéressante soirée, car depuis un mois toute la salle se louait, et ce jour-là une queue de plus de quatre cents personnes stationnait depuis le matin pour avoir le reste des billets. Grâce à l'obligence de l'excellent Reissiger, j'eus cependant une place, et dès cinq heures et demie j'y étais installé. L'usage qu'on a de dîner à une heure dans toute l'Allemagne est cause qu'on y soupe; de là l'obligation pour les théâtres d'ouvrir de bonne heure et de terminer les représentations à neuf heures et demie au plus tard. On avait calculé que le spectacle organisé pour la fête de Gœthe ne finirait qu'à dix heures ; pour la plus grande gloire de l'homme célèbre, il fut décidé que les estomacs de Dresde supporteraient cette rude épreuve sans se plaindre.

L'orchestre de la chapelle de Dresde, qui fait le service du théâtre, est un des meilleurs qu'on puisse entendre ; il a surtout le mérite bien rare d'accompagner le chant avec une délicatesse exquise. Sous ce rapport, je ne connais pas d'orchestre qui puisse lui être comparé, et mes souvenirs ne me rappellent que l'ancien orchestre du théâtre Italien de Paris qui l'égalait par la douceur et la variété des nuances (depuis 1804 jusqu'en 1816). Grasset, alors dans la force de son talent, avait dans sa direction la finesse de sentiment et la fermeté de main que j'ai retrouvées à Dresde en Reissiger. Parmi les artistes placés sous la direction de celui-ci, on trouve des talents célèbres, tels que Lipinski, pour le violon; Furstenau, pour la flûte; le vieux violoncelliste, Dotzauer, encore très-habile; et M. Kommer, aujourd'hui le héros du violoncelle en Allemagne. Les répétitions du mélodrame de *Faust* n'avait pas laissé le temps nécessaire pour répéter l'ouverture d'*Egmont*; elle fut cependant rendue d'une manière très-satisfaisante. Je dois dire toutefois que dans cet admirable morceau, j'ai remarqué encore les inconvénients du système allemand, qui ne me paraît pas mettre le nombre des basses en proportion avec la masse de l'harmonie. Trois contre-basses seulement soutiennent tout le poids de l'orchestre. Ces contre-basses sont très-bonnes et ont une sonorité meilleure que les nôtres; mais si elles font un effet très-satisfaisant dans le piano, elles n'ont pas une puissance suffisante.

Je ne vous dirai rien de la pastorale de Gœthe, si ce n'est qu'elle est très-spirituelle et qu'elle a été remarquablement bien jouée, surtout par Mme Stolte et par Emile Devrient. Dans cet ouvrage, comme dans beaucoup d'autres, Gœthe a pour but de prouver qu'il n'y a rien d'absolument vrai, et que l'homme le plus passionné lui-même n'est pas à l'abri de subites métamorphoses. A dix-neuf ans, le grand poëte est aussi sceptique que dans sa vieillesse.

Les tableaux vivants tirés de ses meilleurs ouvrages dramatiques n'ont pas produit beaucoup d'effet; c'était une idée malheureuse contre laquelle le public n'a pourtant pas protesté, par respect pour la solennité.

L'objet essentiel de cette soirée était la deuxième partie de *Faust*, cette prodigieuse fantaisie d'une imagination qui ne connaît d'autre frein que les bornes de la faculté créatrice. M. Gutzkow n'a pris de ces scènes que ce qui était possible à la représentation; mais c'est déjà quelque chose d'assez gigantesque que de voir Faust se passionner au souvenir de la beauté d'Hélène, lorsqu'elle fut enlevée par

Pâris, descendre aux enfers pour l'en faire sortir, nous rendre le spectacle vivant de l'enlèvement de cette femme qui fut cause du plus grand événement des temps héroïques, faire assister à ce spectacle l'empereur d'Allemagne et ses chevaliers, obliger Méphistophélès à livrer à ses désirs l'épouse de Ménélas, et enfin, cette création fantastique rentrant dans le néant pendant que Faust s'élève au ciel, par un tour du bon Dieu qui fait la nique à Satan! Quant à la dernière scène, vous comprenez qu'il a fallu y renoncer; mais, patience, je vous en parlerai tout à l'heure.

Parfaitement bien jouées par MM. Liedtke (Faust), Quarter (Méphistophélès), Mme Bayer (Hélène), et plusieurs autres bons acteurs, ces scènes avaient pour moi un double intérêt, à cause de la musique mélodramatique composée par Reissiger pour cette occasion, avec une rapidité qui dénote une plume facile. Il y a dans cette espèce d'improvisation un mérite remarquable de coloris dramatique et une grande intelligence de l'effet. Reissiger est un homme de talent qui a beaucoup écrit, trop peut-être et trop vite pour donner à ses ouvrages les soins qui font les œuvres durables; mais, dans la musique d'église, il me paraît irréprochable. Il a écrit plusieurs messes pour le service de la cour, parmi lesquelles il en est une, en *ré* mineur, dont il a bien voulu me donner la partition, et que je considère comme un très-bon ouvrage dans le style concerté. Il a écrit plusieurs opéras qui ont eu du succès, mais pour lesquels il a lui-même peu d'indulgence. Reissiger est, du reste, un musicien complet; il dirige l'orchestre du théâtre et de la chapelle avec une parfaite intelligence.

Wagner était naguère collègue de Reissiger dans la direction de cette chapelle; mais la part active qu'il a prise à la révolution l'a obligé de se réfugier à Zurich. Il y a sur le talent de ce compositeur des opinions très-contradictoires. Trois opéras ont été écrits par lui pour le théâtre de Dresde; *Rienzi* est le plus faible; les titres allemands des deux autres échappent à ma mémoire. J'ai beaucoup de regret de n'avoir pas su pendant mon séjour à Dresde qu'il en a fait autographier les partitions; j'aurais tâché de m'en procurer des exemplaires pour juger par moi-même qui a raison, ou de ceux qui considèrent ce compositeur comme l'homme de l'époque, ou de ceux qui assurent que sa musique n'est qu'un chaos d'harmonie incorrecte, sans apparence de mélodie, et qui vont même jusqu'à affirmer que cela n'est même pas digne du nom de *musique*. Peut-être M. Wagner ne mérite-t-il *ni cet excès d'honneur, ni cette indignité*. Au surplus, nous serons appelés, je crois, à le connaître par nous-mêmes; car on dit qu'il a un ouvrage pour l'Opéra de Paris.

Je reviens à mon festival, que ces parenthèses m'ont fait oublier. Le lendemain de la représentation de *Faust*, il y eut un concert dans le pavillon du jardin royal, à un quart de lieue de Dresde. C'est un lieu charmant où toute la ville, je crois, s'était rendue. La salle ne pouvait contenir tout ce monde; ceux qui ne purent y entrer se contentèrent d'entendre du dehors la musique, en prenant du café, du chocolat, des pâtisseries et de la bière. Le programme du concert était composé de la *Walpurgisnacht* de Mendelssohn et de la dernière scène de *Faust*, par M. Schumann, qui, par parenthèse, était exécutée le même jour à Leipsick et à Weimar. Toute la chapelle du roi était réunie pour ce concert, et une partie de l'académie de chant s'y était jointe. L'ouvrage de Mendelssohn fut dirigé par Reissiger. M. Schumann prit ensuite le bâton de mesure pour sa production; mais je crois qu'il y perdit de l'effet, car il me parut tout à fait inexpérimenté dans l'art de diriger un orchestre et des chœurs. Plusieurs fois il fut obligé de changer de mouvement parce qu'il l'avait pris trop lent.

Comme dans toutes les grandes compositions de Mendelssohn, il y a un grand talent de facture et surtout d'instrumentation dans la *Walpurgisnacht*; des modulations piquantes et des effets nouveaux de combinaison; mais l'inspiration y manque, la mélodie y est vague, et l'éternel défaut de période et d'absence de cadence, qui est l'écueil de cet artiste célèbre, s'y fait remarquer encore plus que dans ses autres ouvrages. Ce roulis de musique, qui ne finit jamais; ces phrases qui s'enchevêtrent et ne vous laissent pas de répos, produisent plus de fatigue que de plaisir. Aussi le public fut-il très-froid, nonobstant la circonstance et la renommée de l'auteur.

La dernière scène de *Faust* par M. Schumann avait pour moi beaucoup d'intérêt, car je ne connaissais de cet artiste que de la musique de piano. En Allemagne même, où l'on n'exige pas autant de clarté qu'en France dans le style d'un compositeur, il est considéré comme obscur et dépourvu de mélodie; cependant le commencement de la scène me séduisit précisément par des idées mélodiques très-heureuses, et par une manière nouvelle de faire dialoguer le chœur avec le solo vocal. Je trouvai là plus de cœur et de charme que dans ce que je venais d'entendre dans l'œuvre de Mendelssohn. Il y a aussi de belles phrases de récitatif dans le chant des personnages mystiques, appelés par Gœthe *Pater ustaticus* et *Pater profundus*; mais, dans la suite, les difficultés insurmontables du sujet ont jeté l'artiste dans ce vague et cette obscurité qu'on lui reproche. Il y a sans doute çà et là des choses intéressantes, et qui ne permettent pas de mettre le talent en doute; mais le sujet même n'est pas fait pour la musique. Il ne faut pas demander à cet art des choses impossibles; or la poésie à la fois philosophique et mystique de Gœthe, dans cette longue scène; ces chœurs d'enfants et d'anges sans passion; ces paroles mystérieuses du *Père séraphique*, cette longue tirade du *doctor Marianus*, enfin cette voix divine de la *Mère glorieuse*, sont des choses qui peuvent, à la lecture, faire naître en nous-même l'idée d'une musique analogue, mais nous laissent impuissants s'il s'agit de les réaliser par les formes déterminées de notre art. L'art, tel qu'il existe, est le produit de l'homme; c'est sa voix, l'accent de sa passion, le secret de son cœur. Ne lui demandons pas de se faire les voix du ciel, car nous n'y parviendrions pas : c'est là le secret de Dieu. Évitons pour cet art deux écueils; à savoir, de le matérialiser, en le réduisant au pittoresque et au descriptif, ou de le conduire dans un monde d'idées pures qui n'est pas le sien. Le domaine de cet art est si grand dans ce qui lui est propre! Qui nous force d'en sortir? Serait-ce donc l'impuissance d'inventer dans ce qui lui appartient?

Depuis bientôt vingt-cinq ans je lutte avec courage contre les tendances de quelques artistes à se jeter dans des voies qui ne sont pas celles de la musique. Leur obstination à persévérer dans ces voies qui ne les ont pas conduits au but qu'ils se proposaient, ne semble-t-elle pas déceler un secret désespoir d'eux-mêmes? Ne dirait-on pas qu'ils se sont persuadé qu'il n'y a plus rien à faire dans ce qui a fait la gloire de tant de grands musiciens, sous des formes absolument différentes? Quelle erreur serait la leur, s'il en était ainsi! On pourrait, jusqu'à certain point, admettre que l'art qui a pour objet la représentation des choses naturelles, des faits et des idées déterminés, peut s'épuiser, quoique Hégel ait parfaitement démontré que les nuances de sentiment par lesquelles la nature se saisit ne s'épuisent ni dans la peinture, ni dans la sculpture, ni dans la poésie; mais la musique, qui n'a rien à représenter que nous-mêmes, nos sentiments, nos passions et nos rêveries, n'est-il pas évident que c'est la réalisation de l'infini? Gardez-vous d'en douter : un homme viendra quelque jour qui, sans demander à l'art autre chose que ce qu'il peut produire avec succès, trouvera des idées et des formes nouvelles. Cet homme sera le Bach, le Haendel, le Gluck, le Haydn, le Mozart, le Beethoven, le Weber de son temps. A toutes les époques il y a eu beaucoup d'artistes de talent qui ont développé les idées d'autrui; mais le nombre des inventeurs est très-petit.

A propos d'hommes de talent, j'en ai retrouvé à Dresde un des plus remarquables et des plus oubliés, si bien oublié, qu'en Allemagne même, plusieurs artistes à qui j'en ai parlé s'étaient persuadé qu'il ne vivait plus. Il s'agit de Klengel, élève de Clementi, autrefois célèbre par la perfection de son jeu, et qui a excité l'admiration des connaisseurs à Paris, il y a vingt-cinq ans, par une œuvre colossale dans le genre du *clavecin bien tempéré*, de Bach, mais sous des formes modernes absolument différentes. Cet ouvrage, qui offrirait aux pianis-

tes des études très-difficiles, est composé de quarante-huit canons et d'autant de fugues dans tous les tons, où la mélodie et la grâce sont jetées avec tant de profusion, qu'il y faut regarder de près pour voir que là dessous se cachent des formes scientifiques. Les journaux de musique ont parlé souvent de cet ouvrage avec des éloges qui n'avaient rien d'exagéré, et l'on s'est toujours étonné que Klengel ne le publiât pas. Mais lui, retiré dans sa tranquille ville de Dresde; lui, timide, et se tenant à l'écart, qui se lève, déjeune, dîne, se promène et se couche tous les jours aux mêmes heures, n'a d'autre occupation que de revoir sa chère production, d'y changer quelque chose, d'y ajouter, d'y retrancher. S'il l'avait publiée, il ne saurait plus comment occuper le temps; il serait comme cet homme qui ne savait où il pourrait aller passer ses soirées, après avoir épousé la femme qui les avait occupées pendant trente ans. Plusieurs éditeurs lui ont fait des offres pour cet ouvrage. Il a toujours trouvé quelque motif pour en ajourner la publication. Dernièrement encore je le pressais, et lui faisais remarquer qu'il vient un moment où il faut en finir avec une œuvre à laquelle on a donné tant de soins; mais il me répondit : *Les circonstances ne sont pas favorables; attendons encore quelques années.* — Attendre! Mais vous n'y pensez pas, mon ami; il semble, à vous entendre, que nous ayons à notre disposition les quelques années par douzaine! Les choses ne vont point ainsi : publiez, publiez! — Enfin, il m'a autorisé à faire ce qu'il faudra pour que son ouvrage voie le jour pendant qu'il peut encore jouir de son succès.

Parti de Dresde pour Leipsick, je ne m'arrêtai pas d'abord dans cette ville; car je fis immédiatement après une course d'environ quatre-vingts lieues pour aller voir Liszt à Weimar, pendant un jour seulement. Son séjour prolongé pendant dix-huit mois dans cette petite ville m'inspirait une vive curiosité; je ne pouvais comprendre comment cet homme doué de tant d'activité, et si avide autrefois de renommée, pouvait se condamner ainsi au repos, et en quelque sorte, à l'obscurité. Mon étonnement s'est dissipé après l'avoir vu, car j'eus bientôt l'explication très-naturelle de ce mystère; mais l'intérêt ne s'est point amoindri. Liszt est devenu un homme nouveau, gouverné par un intérêt de cœur que tout justifie; il marche avec sagesse vers le but auquel est attaché le bonheur de sa vie; et, pour y arriver, il cultive très-sérieusement ce même art qui, pendant plusieurs années, lui procura des succès fabuleux accompagnés d'une existence fiévreuse. Sous sa direction, la chapelle du grand-duc de Weimar s'est améliorée, soit pour la composition du personnel, soit pour le fini de l'exécution. Rassasié de succès comme pianiste, il s'est préparé à ceux de compositeur, et a déjà produit un nombre considérable de grands ouvrages, parmi lesquels je signalerai d'abord deux concertos de piano entièrement écrits et instrumentés, qu'il m'a fait entendre. Leur forme, absolument différente, est entièrement nouvelle. Le premier commence par un *allegro* modéré, le second par un *adagio*. Dans tous deux le piano dialogue avec l'orchestre, système adopté par Mozart et Beethoven; mais, chez ces grands maîtres, l'éclat de la partie principale est amoindri par l'intérêt des accompagnements, tandis que Liszt a non-seulement donné une grande importance au piano dans ses concertos, mais y a même jeté en abondance des trais hardis et difficiles qui leur donnent un brillant extraordinaire. Ces traits sont d'un genre nouveau : cela rompt avec l'école de l'arpège et du passage du pouce. Je ne veux pas faire ici l'analyse de ces morceaux, que ne permettrait pas une seule audition, et qui d'ailleurs ne serait pas ici à sa place; mais soyez assuré qu'il y a du nouveau là dedans, et qu'on en parlera.

Je vous ai déjà dit qu'il y a eu aussi à Weimar une fête séculaire de Gœthe. C'est là surtout que cette solennité devait avoir de l'intérêt, puisque c'est dans cette ville que le grand poëte a passé la plus grande partie de sa vie, et que ses cendres y reposent. Pendant trois jours, sa maison, ouverte à tout le monde, a offert l'intéressant spectacle des lieux où le génie s'est livré à toutes ses inspirations. Son cabinet, son bureau, son fauteuil, ses livres, tous les meubles à son usage, sont encore tels qu'ils étaient pendant sa vie. Nos grands hommes du jour, pour qui le confortable est chose si nécessaire, pourraient aller prendre des leçons de simplicité, et, comparant cette modeste demeure avec l'éclat du nom de celui qui l'habitait et avec les honneurs qui lui sont décernés, ils se persuaderaient bientôt que les besoins factices qui leur coûtent de si grands efforts et des sacrifices qui vont quelquefois jusqu'à celui du respect de leur talent, ne valent ni le temps perdu, ni les soucis, ni l'oubli de l'art, auxquels ils se condamnent. Dans le cabinet de l'illustre poëte, j'ai été frappé d'étonnement en voyant le manuscrit autographe de *Gœtz de Berlichingen*, dont la belle écriture pourrait passer pour un modèle de calligraphie allemande, et dans lequel on ne remarque pas de ratures.

Liszt a payé largement sa part à l'hommage rendu à la mémoire de Gœthe; car, indépendamment des soins qu'il s'est donné pour la bonne exécution des ouvrages choisis pour cette circonstance et la direction des chœurs et de l'orchestre, il a écrit un album de chants et de chœurs dont il a également composé la poésie, une grande ouverture et une marche triomphale pour l'orchestre. Ainsi que je vous le disais, Liszt est maintenant un homme nouveau; ceux qui jadis l'attaquaient en Allemagne sur quelques excentricités, lui rendent maintenant justice, et avouent qu'il y a en lui une réunion de grandes qualités dont peu d'artistes sont doués. Pour moi, j'ose prédire que son immense talent de pianiste ne sera, plus tard, que l'accessoire de ses titres à la renommée. Je dis *plus tard*, car le temps seul justifie de tels horoscopes.

Après avoir passé quelques heures auprès de mon ami et de la femme remarquable qui tient maintenant le fil de ses destinées, j'ai repris le chemin de Leipsick à travers les montagnes si pittoresques de la Thuringe, et je suis arrivé dans cette ville d'art, de science et d'activité commerciale dont je vous parelai dans une autre lettre.

FÉTIS père.

L'ART ET LA CRITIQUE EN VACANCES.

L'art se repose ou se promène; il prend ses vacances, et la critique aussi. L'Opéra se consacre pour le moment à la chorégraphie, en attendant qu'il reprenne son haut répertoire répertoire et le *Prophète*, qui, s'il est largement musical, est aussi chorégraphique, comme tous les opéras que nous a donnés Meyerbeer.

Qui ne sait que le ballet des nonnes de *Robert-le Diable*, le pas des baigneuses dans les *Huguenots*, et beaucoup d'autres morceaux de danse sont arrivés de prime abord à l'état de chefs-d'œuvre mélodiques? On aimerait à voir ce compositeur, qui fait jouer un rôle si important au drame instrumental dans ses opéras, écrire une partition exclusivement chorégraphique, comme le fit Cherubini, dans son ballet *Achille à Scyros*.

Qui était plus propre à ce travail de génie et d'indépendance musicale que Gluck, qui nous a laissé dans ses ouvrages de charmants airs de ballet; que Beethoven, Weber, et par conséquent Meyerbeer?

La mimique, dans l'antiquité, faisait partie intégrante des pompes théâtrales, avec la musique et la chorégraphie. Il est fâcheux que, par un excès de civilisation qui tendrait à ne faire du théâtre de l'Opéra qu'un sérail pour les regards de ses habitués, on croie ne devoir y tolérer que des groupes de danseuses, et qu'on en proscrive en quelque sorte la danse et la pantomime masculines, si nécessaires aux ballets d'action comme on en composait autrefois.

C'était préoccupé de ces idées de haute école de danse et de musique que, revenant de Neuilly, l'autre soir, nous sommes entré, dans notre flânerie artistique, au Château des Fleurs, un de ces lieux de locomotion humaine où l'on fait de la chorégraphie et de l'art musical *quadrillés et polkés*, aux sons énergiques d'un excellent orchestre.

Ces jardins, où règne la musique étroite, mais bien exécutée, où le besoin des danses quelque peu excentriques se fait généralement sentir, sont en très-grand nombre dans tous les quartiers de Paris. Les murs de

cette ville sont couverts d'affiches à la manière anglaise, bigarrées de différentes couleurs, qui témoignent du vif désir des entrepreneurs de ces fêtes musicales et dansantes d'attirer le public, et ils y réussissent assez. Les Rubner, les Pilodo, les Strauss, ont succédé à Musard et à Jullien, et s'ils ne les font pas oublier, ils peuvent se vanter de les égaler pour la grâce de la valse, le charm dese polkas et la verve du galop. Tout cela pousse-t-il au progrès de l'art musical et à celui de la danse? Nous en doutons, à vrai dire; mais enfin cela popularise la mélodie à petites proportions, par huit mesures; et le cours du rhythme impérieux et tout aussi varié que l'harmonie et la mélodie en huit ou seize mesures dont nous venons de parler, se maintient ferme dans ces bourses musicales qui se tiennent au *Château-Rouge*, au *Jardin d'Hiver*, à la *Closerie des Lilas*, au *Parc d'Enghien*, à la *Grande Chaumière*, au *Café Morel*, à celui des *Champs-Elysées*, au *Casino des arts*, à l'*Estaminet lyrique*, à la *Société de l'Union*, aux *fêtes musicales et dansantes des salles Sainte-Cécile*, au classique *Ranelagh*, au *Jardin Mabille*, au *Grand Jardin de l'Etoile*, à celui de *Paris*, au *Chalet*, et enfin à ce romantique et joli *Château des Fleurs*, où nous sommes entré par hasard, un de ces derniers soirs, comme nous l'avons déjà dit, et dans lequel on peut aller étudier, de neuf heures à minuit, les mœurs, les allures et la danse exceptionnelles qui caractérisent la lionne et le lion parisien, corps jeune, ardent, content d'être au monde, et qui se recrute de commis, de clercs de notaires, d'avoués, d'huissiers, et de jolies marchandes de modes connues dans notre ordre social sous la dénomination de femmes libres.

Plusieurs Anglais venus pour le Congrès de la paix assistent fréquemment, gravement et curieusement à ce congrès de la danse lre. Nous espérons qu'ils ne jugeront pas nos mœurs et nos arts sur cet échantillon, et qu'ils ne feront point comme cet habitant de la Cité de Londres qui, passant dans une de nos petites villes, et s'étant disputé avec la maîtresse de son hôtellerie qui avait les cheveux d'un blond ardent, écrivit sur son journal : Toutes les femmes sont rouges et acariâtres en France.

Nos voisins d'outre-Manche étaient forcés d'avouer d'ailleurs qu'on ne pouvait rien voir de plus gracieux, de plus charmant que le laisser-aller d'une danseuse en costume noir, pittoresque, espagnol, tenant à la main un volume des *Mémoires d'outre-tombe*. Il est vrai que cette Terpsychore de la plupart des lieux que nous avons cités plus haut était Mlle Frisette, cette Carlotta, cette Plunkett, cette fleur, qu'on balance et qui se balance elle-même aux souffles inspirateurs de l'orchestre du *Château des Fleurs*.

Qu'on ne s'y trompe point! Frisette est une renommée nationale; il lui faut la France, il lui faut Paris pour être comprise. Ce n'est point aux feux de la rampe d'un théâtre qu'elle se produit; ce ne sont point les mains mercenaires des claqueurs qui lui font ses succès : elle ne brille que par ses caprices et ne s'inspire que du parfum des fleurs et d'une jolie polka.

Comme les reines Pomaré et Mogador auxquelles elle a succédé, Frisette, ce type de l'artiste-grisette, passera bientôt comme ces souveraines déchues des jardins publics. On dira de cette Ninon : elle a bien compris et bien rempli son existence;

Et rose elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.....

et celui de mille soirées délicieuses, enchantées, colorées d'amour, et de verres de couleur, et de mélodies nouvelles, et de petits soupers dans lesquels il se disait ce que nous serions fort embarrassé de vous redire ici.

HENRI BLANCHARD.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Metodo di lettura musicale e canto elementare ad uso delle scuole communali d'Italia, per Luigi Felice Rossi. *Parte seconda. Insegnamento. Tipografia Speirani e Ferrero, con caratteri musicali movibili.*

Les événements politiques ont forcé non-seulement en France, mais encore en Italie et en Allemagne plusieurs journaux de musique à suspendre leur publication. C'est ainsi que nous avons été privés de la *Cecilia*, fondée et longtemps dirigée avec tant de succès par le célèbre professeur Godfried Weber; c'est ainsi que nous avons perdu la *Gazetta di Milano*, publiée par Ricordi, et qui avait pris une marche si satisfaisante depuis le moment où M. Albert Mazzucato, l'un des littérateurs musiciens les plus distingués de l'Italie, avait été placé à sa tête.

La *Gazette musicale de Paris*, qui, grâce à la louable et généreuse persévérance de ses propriétaires, a pu survivre à tant de désastres, ne doit pas oublier qu'elle remplace plusieurs autres journaux, et c'est surtout lorsqu'il s'agit d'appeler l'attention sur des travaux utiles et trop peu appréciés, qu'elle doit s'occuper avec plaisir de ce qui se fait en pays étranger, pour hâter le progrès et la diffusion de l'art musical.

Ils sont les travaux de M. Rossi. Cet artiste, qui est un compositeur distingué, surtout dans la musique sacrée, ayant entendu parler dans son pays des succès obtenus à Paris, dans les écoles où la musique est enseignée d'après la méthode wilhemienne, eut l'idée d'introduire cette méthode ou quelque chose d'analogue dans les écoles de Turin. Après être venu prendre dans la capitale une connaissance plus précise de l'application et de la manœuvre de l'enseignement, il est retourné en Piémont, d'abord avec l'idée de n'apporter que peu de modifications à l'enseignement en usage dans les écoles de Paris; mais, tout en opérant d'abord par les mêmes procédés, il a peu à peu modifié son enseignement, en sorte qu'il a pu en venir à établir et à expérimenter avec succès un système qu'il a finalement et avec justice regardé comme sien. Ce n'est pas qu'il prétende avoir adopté un grand nombre de procédés nouveaux; M. Rossi a trop de bon sens et est un praticien trop exercé pour qu'il lui vienne en tête de se poser en *réformateur* et en *inventeur* de nouvelles méthodes d'enseignement. Il laisse ces prétentions à ceux qui se mêlent aussi sérieusement qu'ils le peuvent d'apprendre aux autres ce qu'ils ne savent pas.

L'idée qui a présidé à l'élaboration du système d'enseignement de M. Rossi a été la fusion de plusieurs procédés déjà en usage. Son système devant être appliqué à des écoles simultanées plutôt qu'à des écoles mutuelles, il a fait sagement d'écarter de la méthode Wilhem ce qui n'était convenable qu'à ce mode d'instruction. D'un autre côté, il a ramené un usage fort utile qui faisait autrefois partie des procédés wilhemiens et servait de base à ceux de M. Massimino, celui de faire écrire aux élèves sur des ardoises des dictées musicales qui exercent singulièrement leur mémoire et leur intelligence. Il fait aussi un emploi continuel de la portée vide appelée *méloplaste* dans la méthode de même nom. Elle est, en effet, une ressource précieuse pour démontrer sans effort une foule de détails que des explications, même fort claires, ne feraient pas aussi bien comprendre que la pratique sur le tableau.

On doit des éloges à M. Rossi pour la composition de ses solfèges écrits sans clef et composé avec beaucoup de soin; on en peut dire autant des petits cantiques destinés à être chantés chaque jour par les enfants des écoles. La disposition de ces solfèges, auxquels on adapte mentalement la clef convenable, peut offrir beaucoup d'avantages, si un maître intelligent en sait tirer tout le parti que l'on peut en attendre.

J'aurais bien quelques petites observations critiques à faire à M. Rossi, mais je les réserve pour une autre fois, et cela par deux raisons : la première, c'est que son travail n'est pas terminé, et que,

par conséquent, je pourrais m'attaquer à des points sur lesquels l'auteur n'a pas dit son dernier mot; la seconde, c'est que, pour bien juger de ces sortes de choses, fort souvent il ne suffit pas de lire l'ouvrage dans lequel l'auteur a exposé ses idées, il faut voir ces idées mises en pratique. Il en est de cela comme d'une machine un peu compliquée, dont on ne se rend un compte tout-à-fait exact qu'en la voyant fonctionner.

Espérons que les troubles de l'Europe, dont malheureusement nous ne prévoyons pas que la fin soit prochaine, n'empêcheront pas M. Rossi de continuer l'application de son système dans les écoles communales de Turin, qui s'étaient empressées de l'adopter; désirons qu'il en suive les progrès avec ce zèle et cet intérêt que l'on attache si naturellement aux entreprises que l'on a créées. Entendons-nous bien sur le mot *intérêt*; ce n'est pas assurément l'intérêt *pécuniaire*, car, jusqu'à présent, M. Rossi, tant pour les leçons qu'il a données que pour les frais d'impression et de gravure dans lesquels l'a entraîné la mise en action de sa méthode, n'a encore reçu que des compliments et des remerciments. Si ce n'est pas tout, c'est quelque chose; mais quand un compositeur distingué ne craint pas de descendre ou, pour mieux dire, ne croit pas descendre en enseignant les premiers éléments de l'art, il est aisé de s'apercevoir tout d'abord que ce qui le détermine avant tout, c'est l'amour même de cet art; c'est l'envie de le voir se répandre et se populariser; c'est le désir d'attacher son nom à des choses moins brillantes qu'utiles, et de là naît son abnégation, de là sa persévérance et son courage, de là son parti pris de ne se point rebuter par les fatigues, les ennuis, les dégoûts, qui, trop souvent, sont le premier et quelquefois même, à la honte du public, le seul fruit de ses travaux.

Je viens de dire que M. Rossi avait fait imprimer à ses frais l'ouvrage annoncé dans cet article, ainsi que plusieurs autres ayant le même but; c'est une occasion de complimenter les imprimeurs Speirani et Ferrero sur l'exécution des exemples de musique en caractères mobiles. Je crois du reste que ces caractères ont été fondus à Paris; qu'il en soit ainsi ou autrement, nous trouvons déplorable que l'on n'ait pas cherché ici à rendre cette partie de la typographie d'un usage plus commun et moins coûteux. On sait tout ce qu'a fait à cet égard l'un de nos imprimeurs les plus habiles et les plus instruits, M. Eugène Duverger; malheureusement, ses procédés si remarquables, qui se prêtent sans effort à toutes les exigences de combinaison des caractères musicaux, n'ont reçu presque aucun encouragement, en sorte qu'il n'a pu arriver à fournir les produits de sa typographie musicale à un bas prix qui serait cependant indispensable pour pouvoir insérer sans difficulté dans les traités et dans les articles de journaux des exemples si souvent nécessaires et auxquels on est forcé de renoncer en raison de la dépense considérable qu'ils entraînent. Ce serait là le principal avantage de l'impression musicale en mobile, et il s'en faut qu'il soit à dédaigner.

ADRIEN DE LA FAGE.

LES MUSICIENS BELGES

PAR ÉDOUARD FÉTIS.

2e article (1).

Nous avons dit que les musiciens belges, chassés de leur pays par la nécessité d'employer leurs talents et de chercher fortune, allèrent fonder en Italie des écoles à jamais célèbres. Dans ce mariage musical, la Belgique apportait la science, et l'Italie devait y joindre l'inspiration. Mais alors, aux XVe et XVIe siècles, il n'existait pas en Italie de science proprement dite, pas de principes nettement posés : les compositeurs n'obéissaient qu'à un instinct vague, ne suivaient qu'une obscure théorie. Aux maîtres belges appartient l'honneur d'avoir éclairé les ténèbres du contre point. « Dieu nous a concédé la grâce, » écrivait Zarlino, l'auteur des *Institutions harmoniques*, de faire » naître de nos jours Adrien Willaert, véritablement un des plus ha- » biles qui aient exercé la pratique de la musique, et qui, semblable à » Pythagore, en examinant tout ce qui la concerne et en y découvrant » une infinité d'erreurs, s'est attaché à la perfectionner et à lui don- » ner l'éclat dont elle brille maintenant; enfin, qui a donné des pré- » ceptes pour composer avec élégance toute sorte de musique, et en » a montré l'exemple dans ses propres compositions. » Peut-on demander un aveu plus large, une reconnaissance plus explicite?

La grande question de l'inégalité parmi les hommes a suscité des débats qui ne finiront qu'avec le monde. Une autre question nous occupe souvent : y a-t-il ou n'y a-t-il pas inégalité parmi les artistes, non sous ce rapport que les uns ont du génie et que les autres n'en ont pas, cela va sans dire, mais en ce sens que, la dose du génie étant d'ailleurs égale, ceux-ci viennent tôt, ceux-là viennent tard; ceux-ci quand tout est encore à faire, ceux-là quand presque tout a été fait? En d'autres termes, quel est l'artiste obligé aux plus rudes efforts, celui qui avait un sol inculte à défricher, ou celui que sa mission condamne à féconder une terre à peu près épuisée? Il est évident que ceux qui sont nés tout juste au moment où la moisson était mûre ont joui d'un privilége immense. Mais ont-ils bien connu leur bonheur; et à quelque époque que l'on prenne l'histoire de l'art, n'y retrouve-t-on pas à peu près les mêmes circonstances : d'une part, de grands artistes, des génies puissants essayant quelque chose qu'on n'avait pas tenté jusqu'à eux; de l'autre, une tourbe séparée en deux camps, l'un d'esprits chagrins, attaquant l'innovation telle quelle, criant au scandale et à la profanation; l'autre d'enthousiastes, criant au miracle, et convaincus que l'art vient de dire son dernier mot? Martin Lefranc, poëte français des premiers temps du XVe siècle, en célébrant les inventions du compositeur belge, Guillaume Dufay, ne croyait-il pas voir dans ces inventions mêmes un présage de la fin du monde?

De nos jours, nous sommes moins admirateurs et nous ne croyons pas à la fin du monde, mais en revanche combien de gens qui croient à la fin de l'art, qui la déplorent et en gémissent, tandis que d'autres proclament sa perfectibilité indéfinie! Pour nous, ce qu'il y a de certain au milieu de toutes ces incertitudes, c'est que le progrès en musique n'est trop souvent qu'une enchère d'effet amenée par le besoin de frapper plus fort, sinon de toucher plus juste. Où s'arrêtera cette enchère, car encore faudra-t-il bien qu'elle s'arrête? On ne pourra pas toujours ajouter des instruments à l'orchestre, des octaves au piano, et quand on y parviendrait, nous doutons qu'on ajoute rien aux plaisirs de l'oreille et de l'âme. Donc, nous sommes tentés d'envier le sort de ces artistes primitifs, qui, sans fatigue ni excès d'aucun genre, sans s'écarter des règles de la raison, sans aspirer au-delà des limites du possible, usaient facilement du droit, qui est aussi un devoir, d'enchérir sur leurs devanciers. Si les derniers venus de l'art sont plus grands, plus imposants, les premiers venus n'ont-ils pas dû être plus heureux? Mais encore une fois connaissaient-ils leur bonheur?

Le livre de notre collaborateur, Edouard Fétis, ne résout pas ce problème, quelque riche qu'il soit en détails d'archéologie biographique, mais tous ces détails ont un charme que fait qui l'intérêt du livre ne languit jamais. On y suit le fil de la science, comme on suivrait l'intrigue d'un roman. Le premier venu de ces pères de la musique, dont la Belgique réclame la propriété, c'est Hucbald de Saint-Amand, qui vit le jour en l'an 840. Hucbald écrivit un traité de musique élémentaire, *Musica Enchiriades*. Il y indique un système de notation dont les savants le supposent l'auteur, quoiqu'il ait la modestie de ne pas le déclarer. Comme les temps sont changés depuis l'an 840! Il n'était pas seulement musicien, il cultivait aussi la littérature, à la mode de son temps. Il composa ce fameux éloge des chauves, dédié à Charles-le-Chauve, en cent trente-six vers, dont presque tous les mots commencent par un C. On ignore comment le roi de France ré-

(1) Voir le numéro 33.

compensa ce bizarre travail, mais sans doute il n'écrivit pas à Hucbald, comme Voltaire à maître André : « *Faites des perruques.* »

Francon, de Liége, auteur de l'*Ars cantus mensurabilis*, fut encore un de ces hommes primordiaux. Son ouvrage est la plus ancienne méthode de musique mesurée qui existe. Parmi les trouvères ou poëtes-musiciens du XIIIe siècle, la Belgique nomme avec orgueil l'un de ses princes, Henri III, duc de Brabant; Adenez, roi des ménestrels de ce duc; Adam de la Hale, auteur du *Jeu de Robin et Marion,* premier bégaiement naïf et grossier de l'opéra-comique. Mais ce n'était pasau théâtre, sauf une exception immortelle, que les musiciens belges devaient exceller; c'était dans l'église. Cultivée d'abord avec succès dans les monastères, la musique religieuse avait perdu son vrai caractère sous l'influence du goût détestable des exécutants. Les préceptes de saint Bernard étaient oubliés. « Suivant les Bénédictins, dit M. Edouard » Fétis, on commença, dès le XIIe siècle, à mêler les sons des in- » struments à ceux des voix. On employait dans les églises de pe- » tites cloches sur lesquelles on frappait pour tâcher d'imiter le té- » trachorde de Grecs. Ce fut l'origine des carillons. Le B. Aelrede, » dans son *Miroir de la charité*, s'élève avec force contre cette sorte » de musique qui convertissait les lieux de prière en lieux de specta- » cle. Il montre une grande indignation contre les fredons, les roule- » ments de voix et les contorsions qui, de son temps, s'introduisaient » dans le chant ecclésiastique. Les moines étaient accusés de se ser- » vir de certains jus pour adoucir leur voix et pour la rendre plus » moelleuse. On voit par l'exagération même de ces plaintes et par » les préjugés auxquels les abus avaient donné naissance combien l'art » s'était détourné de sa voie naturelle. »

La réforme s'opéra d'abord grâce aux talents de ce Guillaume Dufay, qui parut vers la fin du XIVe siècle, que Martin Lefranc prenait pour la fin du monde. Guillaume ne resta pas dans son pays; il alla se mettre au service du souverain pontife, et dès lors le chemin de Belgique en Italie fut tracé pour tous les musiciens qui se distinguaient dans leur art. C'est à Guillaume que l'on doit la plus ancienne des messes composées sur le texte populaire de la chanson de l'*Homme armé*.

Puis vinrent Antoine Busnois, chef des musiciens de la chapelle du duc de Bourgogne; Ockeghem, inventeur du canon musical; Tinctoris, qui eut la gloire de fonder à Naples la première école de musique; Josquin Deprès, dont quatre nations, la Belgique, la France, l'Italie et l'Allemagne, se disputent la naissance, mais qui semble décidément appartenir au Hainaut. Quelle renommée! quelle universalité que celle de ce Josquin! « Josquin Deprès ou del Prato, dit l'abbé » Baini dans un mémoire sur Palestrina, devint en peu de temps l'i- » dole de l'Europe. On ne goûte plus que Josquin; Josquin est le seul » dont on chante la musique dans les chapelles alors existantes. Jos- » quin seul en Italie, Josquin seul en France, Josquin seul en Allema- » gne, en Flandre, en Hongrie, en Bohême, en Espagne, rien que » Josquin. » Il n'est pas étonnant que la musique d'un tel homme ait inspiré la fantaisie de chanter à un roi de France, Louis XII, quoique ce monarque ne fût pas plus musicien et eût la voix aussi fausse que l'un de ses successeurs, Louis XV. « Un désir de roi est un ordre, » dit notre auteur; Josquin se mit à l'œuvre, et bien que la tâche qu'il » avait entreprise ne fût pas aisée, il ne désespéra pas d'y réussir. Il » ne suffisait pas de faire chanter le roi; il fallait le faire chanter » juste, et c'est ce que les personnes de la cour jugeaient impossi- » ble. Voici comment s'y prit le compositeur. Il fit du thème de la » chanson un canon à l'unisson pour deux enfants de chœur; la par- » tie du roi qu'il appela, *vox regis,* consistait en une seule note, qui se » répétait pendant toute la durée du morceau. Il se réserva la basse » pour lui-même. Un prince qui eût été quelque peu musicien se fût » trouvé médiocrement flatté du rôle auquel on l'avait réduit; mais » Louis XII parut très-satisfait de chanter à peu près juste sa note » unique. Il y eut des gens difficiles qui dirent que le roi n'avait pas » toujours gardé fidèlement l'intonation. Glaréan a publié le morceau » singulier composé par Josquin pour cette circonstance. »

Les musiciens se laissent gouverner par la note, Josquin seul la gouverne. C'est Luther qui a dit cela. Mais il paraît que s'il gouvernait la note, il ne gouvernait pas aussi bien la fortune. Louis XII lui avait promis un bénéfice pour le récompenser de l'ingénieux morceau composé pour lui-même, et le bénéfice n'arrivait pas. Le musicien, qui en avait grand besoin, recourut aux bons offices d'un courtisan qu'il avait connu en Italie et qui lui répondit toujours : *Lascia fare mi* (laisse-moi faire). Le bénéfice n'arrivant pas davantage, Josquin écrivit une messe sur ce thème obligé : *la, sol, fa, ré, mi.* Le continuel retour de ces cinq notes frappa les auditeurs; on voulut savoir le mot de l'énigme, et le mot parvint jusqu'aux oreilles du roi, qui promit au musicien de tenir sa promesse. Le bénéfice tardait encore. Josquin composa et fit exécuter devant Louis XII un motet sur ce texte : *Memor esto verbi tui* (souviens-toi de ta parole). Le roi fronça le sourcil et ne se souvint de rien. L'artiste composa un autre motet désespéré : *Portio mea non est in terra viventium* (mon partage n'est pas sur la terre des vivants). Cet accent de douleur pénétra l'âme royale : Josquin eut son bénéfice, et dans sa joie il écrivit un troisième motet sur ces paroles : *Bonitatem fecisti cum servo tuo, Domine* (Seigneur, vous avez usé de bonté envers votre serviteur). Josquin n'était donc pas seulement un grand musicien, c'était aussi un homme d'esprit, qui sut faire chanter les rois et, qui plus est, les faire payer. Mazarin lui emprunta son secret, mais il ne l'employa qu'avec le peuple.

Adrien Willaert, qui vint à Rome sous Léon X, passe pour avoir inventé la musique d'église à plusieurs chœurs. La place de maître de chapelle de Saint-Marc à Venise lui fut donnée. Il eut pour successeur Cyprien de Rore, tandis que Jacques Arcadelt se signalait dans la chapelle pontificale. C'était l'époque où les artistes belges brillaient de l'éclat le plus vif. La seule petite ville de Mons donnait naissance à deux grands musiciens, Orland de Lassus et Philippe, dont le nom s'allongea inséparablement de celui de sa ville natale. Comme tous ses compatriotes et contemporains, Orland de Lassus visita l'Italie : il fut maître de chapelle à Saint-Jean de Latran. Mais un plus durable souvenir s'attache aux fonctions qu'il remplit en France et en Allemagne. C'est pour le triste Charles IX, pour calmer ses remords ou charmer ses ennuis, que furent écrits par Orland de Lassus les *Psaumes de la pénitence.* Peu de temps avant son arrivée en France, ce même monarque avait donné des lettres-patentes pour la fondation d'une académie de musique. Il décora Lassus de la croix de Malte, et voulait le créer directeur de sa chapelle. L'empereur Maximilien l'anoblit, lui et ses descendants. La voix de son siècle le proclama *prince des musiciens*, lui qui était déjà musicien des princes, et, de fait, il régnait alors entre les souverains une sorte de jalousie, d'émulation, à qui saurait attirer dans sa cour les artistes les plus éminents, à qui les retiendrait par les procédés les plus flatteurs, ou les enlèverait par les offres les plus magnifiques. « Tel prince, dit » M. Edouard Fétis, se ruinait pour qu'on pût dire qu'il jouait gran- » dement le rôle de protecteur des lettres et des arts. » Le temps marche, tout se conserve, mais tout se transforme. Aujourd'hui la concurrence a changé de sphère : ce ne sont plus les rois et les princes qui s'arrachent les artistes fameux, qui se ruinent dans l'espoir de s'illustrer, mais les directeurs de spectacle dans l'espoir de s'enrichir.

Philippe de Mons ne s'éleva pas à la hauteur d'Orland de Lassus. Il composa des messes, des livres de chants sacrés, des recueils de chansons : il mit en musique les sonnets de Ronsard, comme Lassus avait écrit des airs sur les odes d'Horace. Il y eut encore après lui des hommes de talent, mais plus d'hommes de génie. La mission des musiciens belges en Italie se termine à l'avènement de Palestrina, le grand réformateur de la musique religieuse, et à la naissance du drame lyrique. « Les nations se reposent, comme le dit notre auteur, après » avoir donné naissance à un grand nombre d'hommes remarquables » dans un certain genre, sans doute en vertu de la loi qui fait que la » terre est impuissante à fournir constamment les mêmes produits en

» abondance.» Aujourd'hui le temps du repos n'est-il pas venu aussi pour l'Italie? De plus la Belgique n'était pas prédestinée à la musique théâtrale : elle avait posé les fondements de l'art, mais elle ne devait pas le conduire jusqu'au sommet, pareille à ces écoliers plus solides que brillants, qui remportent les palmes de toutes les classes d'humanités, mais qui échouent dans leur rhétorique.

Nous reviendrons une fois encore à ces deux petits volumes, qui renferment plus de choses qu'ils ne sont gros. Nous sommes bien loin d'avoir effleuré seulement le sommaire des divers chapitres. L'autre jour nous félicitions leur auteur d'avoir dressé un pieux monument à la gloire musicale de sa patrie, et voilà que nous apprenons que ce qu'il a fait pour les musiciens belges, il le tente également pour les graveurs, les statuaires et les peintres nés du même sol. Une bonne idée en engendre un autre; le succès conduit au succès.

Paul SMITH.

(*La suite au prochain numéro.*)

NOUVELLES.

*** Demain lundi à l'opéra la *Juive*.

*** Gueymard s'est essayé vendredi dans le rôle d'Eléazar, et sans doute il ne se dissimulait pas les difficultés de la tâche qu'il avait à remplir. Sans vouloir le décourager, nous devons lui dire qu'il a besoin de soumettre encore à des études sévères la partie vocale et la partie mimique du rôle. Ces études sont les meilleures qu'il puisse faire. Le rôle d'Eléazar demande à être chanté dans la véritable acception de ce mot; il demande aussi à être joué en vieillard, plein d'ardeur et de sève, il est vrai, mais dont cependant les allures, les gestes, la tenue, marquent l'âge. Un travail consciencieux, dirigé dans ce double sens, aura pour résultat d'assouplir la voix de Gueymard et de transformer son jeu, qui n'est pas assez celui du personnage.

*** Trois artistes quittent à la fois l'Opéra, Mlle Masson, Masset et Mlle Grimm, qui retourne à l'Opéra-Comique.

*** Il est question des débuts de Mlle Froger, élève de Delsarte.

*** Le ballet nouveau doit toujours être donné vers la fin de ce mois.

*** Un événement se prépare à l'Opéra-Comique : c'est la première représentation de l'ouvrage en trois actes, dont les paroles sont de MM. Scribe et Saint-Georges, la musique d'Halévy. Il est probable que la *Reine des fleurs* fera son apparition dans les premiers jours de l'autre semaine. On l'annonce même positivement pour le 25 de ce mois, et nous n'avons pas besoin d'ajouter que ceux qui connaissent l'ouvrage s'attendent à un grand succès. Les noms de ses trois auteurs sont à cet égard une garantie plus que suffisante.

*** Mlle Lefebvre, l'une des élèves qui se sont le plus distinguées dans les concours du Conservatoire, est engagée, et doit débuter bientôt dans la *Part du Diable*.

*** Mlle Rouvroy, que nous avions déjà vue à l'Opéra-Comique, lors de ses débuts, y a reparu cette semaine dans le rôle d'Angèle du *Domino Noir*. Elle est toujours très-jolie, et les succès qu'elle a obtenus en province s'expliquent par l'agrément de sa personne et de son jeu.

*** On annonce comme prochaine la rentrée de Couderc dans un ouvrage dont la musique est d'Ambroise Thomas.

*** Le roi des Belges vient de souscrire pour dix exemplaires à la grande partition avec orchestre des *Monténégrins*. Ce bel ouvrage va être repris cette semaine. Mme Ugalde étant obligée d'abandonner le rôle de la Gitona, si bien créé par elle, pour celui qu'elle va jouer dans le nouvel opéra d'Halévy, c'est Mlle Grimm qui la remplacera, et le talent dont elle a fait preuve assure à M. Limnander une digne interprète.

*** Le *Val d'Andorre* est à l'étude au théâtre de Lyon, où il doit être incessamment représenté.

*** La réouverture du théâtre de Marseille est retardée par suite du choléra.

*** Prudent est de retour de la campagne, où il a employé son temps à la composition de divers morceaux, que ceux qui les connaissent placent d'avance au premier rang. Nous avons la certitude qu'il se fera entendre cet hiver à Paris.

*** De Périot est en ce moment à Paris.

*** Le *Musical World* publie un état exact des dépenses et des recettes du Théâtre Italien de Covent-Garden pendant les deux dernières saisons. Il en résulte que les dépenses s'élevaient en 1848 à 78,765 liv. sterling; en 1849, à 54,862 liv. sterl., et que, pour la première saison, le déficit est de 31,756 l. st., pour la seconde, de 25,455 l., en tout, 60,211 liv. sterl. (1,505,275 fr.).

*** La dépouille mortelle d'Habeneck, qui avait été provisoirement déposée au cimetière Montmartre, va être bientôt transférée au Père-Lachaise. La veuve du célèbre artiste vient d'acheter un terrain non loin des tombeaux de Cherubini et de Maria Milanollo, cette élève chérie du fondateur de la Société des concerts du Conservatoire.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 8 septembre. — Le festival de Liverpool s'est terminé par une séance de musique sacrée, dans laquelle des morceaux choisis de Haendel, Mehul, Winter, Rossini et Mendelssohn ont été supérieurement exécutés par Mmes Viardot, Grisi, Alboni, Corbari, Jetty de Treffz, les deux demoiselles Williams, Mario, Lablache, Tagliafico, et un chanteur allemand, nommé Formes, qui possède une belle voix de basse. En quittant la salle de concert, les exécutants ont été chaleureusement applaudis par la foule qui remplissait les alentours. — Le festival de Birmingham s'est ouvert par l'exécution de l'oratorio d'*Elie*, que Mendelssohn avait composé tout exprès pour une solennité pareille. Mme Castellan, Pischeck, Sims Reeves, et les demoiselles Williams interprétaient l'œuvre sous la direction de Costa. Mme Castellan n'a pas réussi moins par la beauté de sa voix que par les progrès qu'elle a faits dans la prononciation anglaise. On s'en était aperçu à la manière dont elle avait entonné le premier vers de l'hymne national. Dans les séances suivantes, les honneurs ont été pour Mme Sontag, Mlle de Méric, Jetty de Treffz, Catherine Hayes, Mario, les deux Lablache, Pischek, Calzolari, ainsi que pour M. Sainton, le violoniste, et Thalberg, qui a excité des transports d'enthousiasme en exécutant sa fantaisie sur la *Somnambule*. Mmes Castellan, Alboni, ont eu aussi leur part de succès. Le dernier jour, Mario qui était en possession de toute sa voix, a magnifiquement chanté le grand morceau final du second acte du *Prophète*, et la romance de la *Favorite*, *Ange si pur*. — A Manchester, la seconde exhibition d'opéra italien, avec l'Alboni, Mlles Corbari, Tagliafico, Bartolini et Polonini, ne réussit pas mieux que la première avec les Lablache et Mme Sontag. La salle ne se remplit pas et la recette est médiocre. — Mme Persiani est allée chanter à Plymouth, sous la bannière de Jullien. — L'évêque de Norwich vient de mourir à l'âge de 70 ans, au château de Braham, en Ecosse. C'est lui qui avait fait un accueil si distingué à Jenny Lind et mis à la disposition de la célèbre cantatrice un appartement dans son palais épiscopal.

*** *Bruxelles*. — L'administration de la Société royale de Méhul vient d'arrêter définitivement les nominations aux fonctions de membres du jury, appelé à juger le concours entre les sociétés de chant d'ensemble qui aura lieu à Bruxelles, le 24 septembre. MM. Daussoigne-Méhul, Snel, J. Mengal, J. Fallon, A. Michelot, Bosselet et Soubre. — Quatre sociétés militaires prendront part au concours de chant d'ensemble, le 24 septembre. Ce concours est spécial, il y aura deux prix pour cette catégorie.

*** *Berlin*. — L'ouverture du Théâtre-Italien a eu lieu le 3 septembre avec *Lucrèce Borgia*. La *prima donna* de la nouvelle troupe est la signora *Gariboldi*. — Vendredi, 7 septembre, l'affiche avait annoncé le *Val d'Andorre*. Au grand désappointement du public, la représentation de ce charmant opéra a dû être ajournée, par indisposition de Mlle Tuczek.

*** *Hambourg*. — Il est question d'un monument que les musiciens de notre ville ont l'intention d'élever en l'honneur de leur célèbre compatriote Félix Mendelssohn. M. Krebs, maître de chapelle, s'est chargé de percevoir les fonds destinés à cet usage.

*** *Francfort*. — Roger nous a quittés, pour retourner à Paris. Le grand artiste, qui vivra longtemps dans nos souvenirs, a chanté pour la dernière fois à notre théâtre, le 2 septembre, dans le 2e acte de *Lucie*, le 1er acte de la *Dame blanche* et le 4e des *Huguenots*.

*** *Kœnigsberg*. — La réouverture du théâtre a eu lieu le jour de la fête de Gœthe; les représentations de l'Opéra reprendront plus tard, la plus grande partie de la troupe chantante se trouvant encore à Tilsitt.

— Nous sommes priés d'annoncer que la publication du manuel de musique de M. Sigismond Stern éprouve des retards occasionnés par l'exécution des lithographies qui doivent embellir son ouvrage. Ces illustrations, dessinées à la plume par M. Collette, représentent les élèves du Conservatoire de musique et du Gymnase musical militaire, *lauréats* du dernier concours, chacun avec son instrument.

— Le beau service de vermeil de la fabrique d'Odiot, que tout le monde a admiré à l'exposition de l'industrie, a été acquis par l'administration de la grande loterie nationale des associations artistiques, dont il forme le troisième lot, et est exposé depuis quelques jours à la succursale de cette loterie, boulevart des Italiens, nº 8 nouveau. On annonce comme très-prochaine l'exposition complète du service d'argenterie de 70,000 fr., dont plusieurs parties seulement ont été exposées tant à Paris que dans les départements.

Le ministre de l'intérieur vient de décider qu'il serait fait, dans le local de l'orangerie des Tuileries, une exposition spéciale des ouvrages d'art qui ont été l'objet d'une récompense, ou qui seront acquis pour le compte de l'État, à la suite du Salon.

Cette heureuse innovation doit être considérée comme un hommage rendu à l'autorité de l'opinion publique; elle aura ce double avantage de récompenser une seconde fois les artistes, et d'offrir aux yeux des étrangers un salon d'élite.

Toutefois, il est bon d'avertir le public que, sur la proposition des sections réunies du jury des récompenses, le ministre de l'intérieur a décidé que les artistes qui avaient été précédemment récompensés, ne pourraient plus obtenir de médailles du même ordre que celles qu'ils avaient obtenues déjà.

Il résulte de cette décision que les ouvrages de beaucoup d'artistes de mérite ne pourront figurer dans cette exposition spéciale, qui ouvrira sous peu de jours et ne durera qu'une semaine.

La distribution solennelle des récompenses aura lieu dans le cours de cette semaine et dans le local réservé à cette nouvelle exposition.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

PUBLICATIONS DES MAISONS

BRANDUS et Cie, 87, rue Richelieu, et TROUPENAS et Cie, 40, rue Vivienne.

LE VAL D'ANDORRE,

Opéra-comique en 3 actes, paroles de M. DE SAINT-GEORGES ;

Musique de F. HALÉVY.

La Grande partition . . . . . 400 fr.
Les parties d'orchestre . . . . . 400 »
L'Ouverture en partition . . . . . 24 fr.
L'Ouverture en parties séparées . . . . . 24 »

La Partition pour piano et chant, format in-8°, net : 15 fr. — La Partition pour piano seul, net : 8 fr.

MORCEAUX DE CHANT DÉTACHÉS,

Avec accompagnement de Piano :

N. 1. **Air,** chanté par Mlle Lavoye : *Du pays basque une coutume* . . . 6 »
2. **Chanson du chevrier,** chanté par M. Battaille : *Voilà le sorcier.* 4 50
2 *bis.* La même, transposée pour voix de baryton. 4 50
2 *ter.* La même, transposée pour voix de ténor. 4 50
3. **Quatuor** : *Savant devin, au fond de l'âme,* S. S. T. B. . . . . 10 »
4. **La Marguerite,** romance chantée par Mlle Darcier 4 50
4 *bis.* La même, transposée pour voix de mezzo-soprano. 4 50
5. **Arlette,** chantée par M. Audran : *Enfants des bois, mon cœur* . . 3 »
6. **Air,** chanté par M. Mocker : *Dans cette ferme hospitalière.* . . . 6 »
7. **Cavatine,** chantée par M. Audran : *Une terreur profonde.* . . . 3 »
8. **Cavatine,** chantée par M. Mocker : *Venez, soldats.* 4 50
9. **Basquaise,** chantée par Mlle Lavoye : *Carlos aimait.* . . . . . 6 »
9 *bis.* La même, transposée pour mezzo-soprano. . . . . 6 »
10. **Romance,** chantée par Mlle Darcier : *Faudra-t-il donc.* . . . . 3 »
10 *bis.* La même, transposée pour contr'alto . . . . . 3 »
11. **Trio** : *Ah ! maintenant, j'en ai l'espoir,* S. T. T. . . . . 9 »
12. **Quatuor** : *Quoi ! c'est Georgette !* S. S. T. T. . . . . 9 »
13. **Trio** : *Reste, Rose, un instant,* S. T. B. 7 50
14. **Romance,** chantée par M. Battaille : *Le soupçon, Thérèse* 4 50
14 *bis.* La même, pour voix de baryton ou mezzo-soprano. 4 50
15. **Romance,** chantée par M. Audran : *Quand sous ma foi.* . . . . 3 »
16. **Chanson du tambour,** avec chœur : *Tambour, toi qui guides.* . 7 50
16 *bis.* La même, pour quatre voix d'hommes. . . . . 6 »
16 *ter.* La même, pour voix de ténor seul 4 50
17. **Chœur de jeunes filles** (prière) : *La cloche nous appelle* . . . 4 50
18. **Duo,** chanté par Mlle Lavoye et M. Jourdan : *Vous partez ?* . . . 6 »
19. **Romance,** chantée par M. Audran : *Toute la nuit.* 4 50
19 *bis.* La même, pour voix de baryton ou mezzo-soprano. 4 50
20. **Trio** : *Mon Dieu ! l'ai-je bien entendu !* S. T. B 7 50

Les nos 2 bis, 4 bis, 10 bis, 14 bis et 19 sont aussi arrangés avec accompag. de guitare.

MORCEAUX ET ARRANGEMENTS.

POUR PIANO.

A. Adam. Six petits airs très faciles . . . . . 6 »
Croiszc. Op. 47. Fantaisie. . . . . 5 »
— Op. 46. Duo facile à 4 mains . . . . . 6 »
Duvernoy. Op. 181. Fantaisie . . . . . 6 »
Gor a. Op. 47. Fantaisie dramatique . . . . . 9 »
Heller. Op. 66. La Marguerite, caprice brillant. 7 50
Hunten. Op. 165. Fantaisie . . . . . 6 »
Kalkbrenner. Op. 186. Fantaisie brillante. 7 50
Lecarpentier. Deux bagatelles, chaque. . . . . 5 »
Osborne. Fantaisie. 7 50
Redler. Op. 137. Fantaise sur la prière. . . . . 5 »
Roselleu. Op. 111. Fantaisie brillante. . . . . 9 »
— la même à 4 mains. . . . . 9 »
Peter Schubert. Mosaïque en 2 suites, chaque. 7 50
Talexy. Op. 17. Fantaisie. . . . . 6 »
Wolff. Souvenir. Duo à 4 mains . . . . . 9 »
Polkas par **Fessy** et **Pasdeloup,** chaque . . . . . 3 »
Deux quadrilles par **Musard,** chaque. 4 50
Un quadrille par **Lecarpentier.** 4 50
Redowa par **Fessy** . . . . . 3 »
Valse par **Marcailhou** . . . . . 3 »
Bériot et **Wolff.** Op. 155. Grand duo pour piano et violon. . . . . 9 »
Louis (N.). Op. 178. Sérénade pour piano et violon . . . . . 9 »
Panofka. Mosaïque, pour piano et violon, en 2 suites, chaque . . . . . 9 »

POUR MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Panofka. Nocturne et rondo militaire pour violon avec acc. de piano 7 50
Lee. Op. 50. Réminiscence du Val, pour violoncelle, avec acc. de piano. . . . 6 »
Seligmann. Op. 49. Fantaisie pastorale pour violoncelle et piano. . . . . 9 »
Walckiers. Op. 86. Deux fantaisies faciles pour flûte seule. . . . . 6 »
Verroust. Op. 53. Fantaisie pour hautbois et piano 7 50
Guichard. Duo concertant pour cornet à piston et piano. . . . . 9 »
— Le même arrangé pour violon et piano . . . . . 9 »
Musard. 2 quadrilles pour grand orchestre, chaque. . . . . 9 »
— Les mêmes pour petit orchestre, chaque. . . . . 6 »
L'ouverture arrangée pour 2 violons, par **N. Louis.** . . . . . 5 »
— — 2 flûtes, par **Walckiers** . . . . . 5 »
— — musique militaire, par **Mohr.** . . . . . 15 »
Les airs arrangés pour 2 violons, par **N. Louis,** en deux suites, chaque. . . 7 50
— — violon seul. 7 50
— — 2 flûtes, par **Walckiers,** en deux suites. 7 50
— — flûte seule, — 7 50
— — 2 cornets, par **Guichard,** en deux suites, chaque. . 7 50
— — cornet seul — 7 50

POUR MUSIQUE MILITAIRE.

Adam. Pas redoublé . . . . . 5 »
Fessy. Fantaisie pour fanfare de cavalerie 7 50
— Deux quadrilles, chaque. 7 50
Mohr. Deux pas redoublés, chaque. . . . . 6 »
— Polonaise . . . . . 6 »
— Ouverture . . . . . 24 »
— Airs, en 2 suites, chaque. . . . . 2» 4

LE VIOLON DU DIABLE,

Ballet de M. Saint-Léon, musique de M. Pugni.

MORCEAUX ET ARRANGEMENTS

POUR PIANO.

Lecarpentier. Bagatelle. . . . . 5 »
Klemeziuski. Op. 74. Duo pour piano et violon concertants . . . . . 9 »
Musard. Quadrille. 4 50
Id. Valse. . . . . 6 »
Id. *Californie,* polka. 2 50
Id. La même, avec accompagnement 3 75
Pasdeloup. *La Rosée,* polka 2 50
Id. *Pas des fleurs,* redowa. 4 50

POUR GRAND ORCHESTRE ET QUINTETTE.

Musard. Quadrille à grand orchestre. . . . . 9 »
Id. Le même, quintette. 4 50
Id. Valse à grand orchestre. . . . . 9 »
Id. La même, quintette . . . . . 6 »
Id. Polka, grand orchestre 7 50
Id. La même, quintette 3 75

LE PROPHÈTE

Opéra en cinq actes, paroles de M. E. SCRIBE,

MUSIQUE DE

GIACOMO MEYERBEER.

Partition pour piano et chant.

Grande partition. — Partition pour piano seul.
Parties d'orchestre. — Partition pour piano à 4 mains.

Les airs de chant détachés avec accompagnement de piano et de guitare. — Les airs de ballet arrangés pour piano et à quatre mains.

MORCEAUX ET ARRANGEMENTS SUR DES THÈMES DU PROPHÈTE pour piano, pour piano à 4 mains, pour piano et violon, piano et flûte, et pour piano et cornet, pour violon, flûte et cornet seul.

Quadrilles, Valses, Polkas, Redowas pour piano, piano à 4 mains, grand et petit orchestre et pour tous les instruments.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 38. 23 Septembre 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et Hirsch.
Stockholm. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
Berlin. Schlesinger, 34, Linden.
— Bohrmann.
Vienne.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an.	24 fr.
Départements.	30
Etranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 4 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

Nos Abonnés recevront avec le prochain numéro une nouvelle composition de M. J. BLUMENTHAL.

SOMMAIRE. — De l'opéra en Europe (conclusion), par **Léon Kreutzer.** — Revue critique, premier trio de Mathias, par **H. Blanchard.** — Littérature musicale, les musiciens belges, d'Edouard Fétis (troisième et dernier article), par **Paul Smith.** — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

DE L'OPÉRA EN EUROPE (1).

CONCLUSION.

Ce chapitre sera le dernier, mon cher lecteur; prenez donc courage et patience, et faisons amicalement ensemble cette dernière étape.

Jusqu'à présent, pour vous parler le langage de Beaujoyeux, j'ai placé *dans l'enceinte de mon petit monument*, d'abord les statues des grands artistes, puis un assez grand nombre de bustes, puis quelques médaillons; maintenant, je dois me contenter, partout où la place est libre, d'inscrire simplement quelques noms oubliés par ma plume, ou ceux d'artistes plus rapprochés de nous, dont mes lecteurs ont pu apprécier les ouvrages.

En France, je citerai Nicolo, l'auteur de *Joconde*, pièce qui a fait le tour du monde comme le héros qu'elle met en scène; Catel, compositeur dramatique, qui a écrit un traité d'harmonie, et qui fut membre de l'Institut; Caveaux, qui a tenté le sujet de *Fidelio*, roitelet précurseur de l'aigle; Della Maria, auteur du *Prisonnier*; Champein, auteur de la *Mélomanie*; Duni, Dezède, fameux pour ses airs champêtres, comme dit Grétry; Fontenelle, disciple fervent de Gluck, et qui avait pris pour sa devise un portrait du grand maître avec cette légende : *Il me guide et me désespère*. A grand'peine fit-il représenter une œuvre unique, *Hécube* : elle renferme de véritables beautés, mais la douce lueur du modeste satellite devait se perdre dans les rayons de l'astre étincelant. Dans un temps plus reculé je rappellerai les noms de Quinault, de Desmarets, de Salomon, les plus petites étoiles de la pléiade de Lully.

Je citerai aussi deux noms aussi populaires que celui du pauvre Fontenelle est oublié(2): deux noms chers à l'Opéra-Comique, qu'ils ont doté de charmantes productions; Boïeldieu et Hérold, réputations aimables, sur lesquelles, malheureusement, je le crains, le temps trouvera à sévir.

Si depuis Weber, l'Allemagne ne peut s'enorgueillir d'un grand compositeur dramatique, elle a produit des artistes d'un mérite incontestable et d'une science profonde. Tout le monde nommera Mendelssohn, Spohr, Winter, Marchner, Lindpaintner, etc., etc. Les recherches harmoniques, les combinaisons profondes qui abondent dans les grandes œuvres de l'école allemande, ont besoin d'être illuminées par une inspiration constante, pour ne pas paraître froides et confuses à notre public. Bien différent en cela du public allemand (qui s'est bien modifié depuis), il ne demande à la musique que des sensations, et ne cherche pas à analyser curieusement les procédés du musicien. Il m'est donc aisé de comprendre le peu de succès qui attend chez nous *Jessonda*, le *Vampire*, *Faust*, le *Camp des croisés*, ouvrages admirablement écrits, mais où l'imagination souvent fait défaut.

En Italie, je crois avoir fait quelques omissions; les noms de Paër, auteur de l'*Agnese*; de Fioravanti, auteur des *Cantatrici villane*, aimable et gracieux ouvrage; de Zingarelli, de Buononcini, me viennent tout d'abord à la pensée. Je veux vous apprendre aussi que Caldara, Bernasconi, Terradeglias, Anfossi, Galuppi, Ziani, Majo, etc., s'occu-

(1) Voir les numéros 5, 6, 7, 8, 9, 12, 15, 19, 21, 22, 25, 27, 28, 29, 31 34, et 36.

(1) Un personnage que ne connaît aucun de nos lecteurs sera l'objet de cette note. Pour vous le présenter, je ne suis pas sans éprouver quelques difficultés. Il me faut d'abord copier une à une, sur une vieille partition, les lettres composant ce nom étrange. Le lecteur n'éprouvera pas une peine moins grande; car pour découvrir une voyelle au milieu de cet amas de consonnes revêches, il faut autant de patience que pour débarrasser une châtaigne de ses piquants. Le nom de ce malheureux Mysliveckseck est aujourd'hui l'un des plus oubliés du monde musical. Cependant, vers le milieu du XVIIIe siècle, ce fut l'un des plus célèbres. Ce barbare venu du fond de la Bohême (les Italiens ne l'appelèrent jamais que *Il Boemo*. Ils eussent préféré avaler une noix sans la casser, plutôt que de prononcer un tel nom) ne rencontrait des idées que sous le ciel de l'Italie. Il a composé trente opéras; il a été l'idole du théâtre Italien, fut couronné en pleine scène à Venise, et cependant, le malheureux, en fouillant dans sa bourse, n'y trouvait pas souvent de quoi souper. Rien de plus commun en Italie à cette époque que ces triomphateurs qui mouraient de faim. Mysliveckseck succomba à quarante ans. Un riche Anglais, qui s'était attaché à lui et était devenu son élève, rendit, par ses largesses, la fin du pauvre maestro moins amère que n'avait été sa vie. J'ai lu avec soin ce que notre bibliothèque du Conservatoire possède des œuvres de ce compositeur, *Bellerofonte*, *Armida*, *Ezio*, *Artaserse*. Le style de ces ouvrages est le style italien tel que le comprenaient alors Cimarosa et Pergolèse. La déclamation est bien sentie dans le récitatif; mais lorsque *l'aria* s'installe sur la scène, les règles du bon sens sont souvent violées. J'ai remarqué cependant que le compositeur bohémien a fait des roulades un emploi plus judicieux que la plupart de ses contemporains. Ses mélodies ont de la grâce et semblent assez fréquemment plutôt une conséquence du style adopté dans le morceau, qu'une satisfaction donnée à l'amour-propre du chanteur. A propos de Mysliveckseck (pardon de vous présenter encore ce formidable nom), je ferai remarquer que l'art ne procède pas par soubresauts de Haydn à Beethoven, de Paeisiello à Rossini; que chaque degré de cette échelle immense, enveloppée de ténèbres à sa base, et qui atteint les plus hauts sommets, n'a pas un seul de ses échelons inoccupés; mais le public ne rend hommage qu'à ceux qui ont pris place aux échelons principaux. Toutes les lumières recueillies par les autres, il semble les concentrer sur un petit nombre d'élus auxquels il rapporte tout l'honneur des conquêtes progressivement obtenues. C'est ainsi que dans l'opinion générale, Haydn a tiré la musique symphonique du néant, tandis qu'un musicien inconnu avait déjà cultivé avec succès le genre du quatuor et de la symphonie. *Il Boemo*, en entendant les œuvres de Samparini, s'écriait : J'ai enfin trouvé le père de Haydn. Haydn avait reçu un héritage tout acquis, auquel, à la vérité, il ajouta prodigieusement du sien.

pèrent de musique dramatique, et furent renommés dans leur temps, ce que probablement vous ignoriez.

Je pourrais ajouter à cette énumération déjà longue, les noms d'un grand nombre de compositeurs auxquels la nature avare n'accorda que des parcelles de talent. Les uns surent cueillir quelques jolies fleurs au jardin de la mélodie, mais l'art leur manqua de les assembler et d'en former de jolis bouquets; d'autres eurent peu d'idées, dont cependant ils surent tirer parti. La science leur donna les moyens de les développer, de les multiplier, de les raviver par une instrumentation pittoresque. Ils ressemblèrent à ces généraux du Cirque qui, avec quelques comparses, paraissent disposer d'une nombreuse armée. Dix fois de suite, ils les font sortir par une coulisse et rentrer par une autre, en ayant soin chaque fois de changer quelque chose à leur attitude ou à leur équipage.

Quant aux compositeurs français aujourd'hui vivants (je me serais tu sur Rossini, si nous n'avions malheureusement à craindre que sa plume fût à tout jamais brisée), on trouvera bon que je sois muet à leur égard. Ils sont en scène, le public les juge, leur renommée est encore balancée par les ondulations incertaines de l'opinion; et d'ailleurs, ils sont la pâture de la critique militante. C'est aux journalistes à disséquer leurs œuvres, à détirer leur génie en interminables colonnes, à semer sur leurs chemins toutes les fleurs de la fantaisie, toutes les ronces de l'esthétique. Pauvres compositeurs, que les feuilletons et les caprices des chanteurs vous soient légers!

Me voici donc arrivé au terme de ma course. Maintenant je jetterai un coup d'œil en arrière pour revoir encore une fois le pays que j'ai parcouru. Ce voyage, je dois le dire, je ne l'ai pas fait sans tristesse. Au départ on a le cœur joyeux, on aspire l'air à pleine poitrine, on s'amuse à chaque bagatelle de la route; au bout d'une année, lorsque la course est accomplie, lorsque l'enthousiasme est éteint, la fatigue l'emporte sur l'énergie; plus d'une pierre vous a fait trébucher en chemin, plus d'une désillusion est venue flétrir vos rêves. C'est ainsi que je reviens de mon pélerinage. Quand il m'arrive à la pensée que de tant d'ouvrages accumulés, à part quelques œuvres plus heureuses, il est resté, quoi? deux ou trois vieux livres qui constatent l'époque où ils ont vécu; quand je pense que le public d'une époque rit de pitié en écoutant les compositions d'une époque passée; que jusqu'à nos jours une œuvre musicale a vieilli plus vite en quelques années qu'une œuvre littéraire dans l'espace de deux siècles, je puis concevoir quelques doutes sur la vérité absolue d'un art auquel nous devons nos plus pures jouissances. Comment! tout cela ne serait-il que songe? La musique, qui, de tous les arts, parle le plus directement à l'âme humaine; la musique qui, aussi bien que la poésie, sait nous peindre l'amour terrestre et ses joies passagères, l'amour divin et ses éternelles félicités; qui, aussi bien que la peinture, sait exprimer les magnificences de la nature, le ruisseau et son doux murmure, l'orage et ses fureurs, la musique serait-elle un art vide et faux, et l'œuvre du compositeur un objet de mode aussi peu durable que la plume qui orne votre chapeau, ma belle lectrice? Un peu de réflexion me fait voir la frivolité de ces craintes. Je sais bien qu'il y a certain public qui se réunit trois fois par semaine dans une salle élégante et bien dorée, public dont le goût ne peut être contesté..... en fait de toilette et de modes; je sais que ce public nous dit que l'art musical est chose de pur sentiment, et qu'en fait de sentiment, chacun également peut être juge; je sais que ce public n'a dans son vocabulaire que deux termes pour apprécier les œuvres théâtrales : — *musique chantante, musique savante*. *Musique chantante*, c'est-à-dire musique qu'au besoin chacun peut chanter; *musique savante*, c'est-à-dire musique sans inspiration, fade, maussade, nauséabonde; je sais enfin que ce public ne demande rien à la musique qu'un plaisir passager de l'oreille, et que si la cantatrice en faveur a déroulé en perles brillantes et arrondies des chapelets de roulades, peu lui importe le reste. J'abandonne donc ces œuvres dignes de ce public, et ce public digne de ces œuvres, et je ne m'occupe plus de ces choses frivoles, et destinées à se flétrir, faux enthousiasme des *dilettanti*, vieilles modes de l'an passé, cavatines de la veille, que rejoindront bientôt les cavatines du lendemain.

D'autres adversaires plus sérieux me feront cette objection : les fresques des *Stanze* de Raphaël, me diront-ils, en dépit des coups de pique des lansquenets du connétable de Bourbon, sont restées l'admiration de tous ceux que l'art de la peinture sait émouvoir; les vers d'Horace semblent encore passablement jeunes, pour des hexamètres de dix-huit cents ans, et nous ne sachions pas que le Parthénon, transporté chez nous, déparât une de nos places, tandis que la musique de votre *Ballet de la Reine*, éclose à une époque où déjà Montaigne et Marot écrivaient, nous semble quelque chose de barbare, d'incompréhensible, qui aujourd'hui provoquerait le rire et non l'admiration.

Je conviens que je ne mets pas sur la même ligne la littérature de Montaigne et la musique de Beaujoyeux, qui n'était qu'un essai informe et tout-à-fait barbare, digne sans doute de la première esquisse qu'ait tentée une main inhabile. C'était, dit-on, la silhouette d'un jeune homme tracée sur le mur, à l'aide d'un bout de charbon, par sa maîtresse. Cette silhouette ne devait pas donner l'idée d'un Endymion ou d'un Antinoüs, et aucune femme n'eût envié le modèle à celle qui avait su le charmer. Il est probable aussi que les premières statues que les peuples anciens s'avisèrent de tailler dans la pierre ou dans le marbre devaient plutôt ressembler à d'informes magots qu'à l'Apollon du Belvédère ou à la Vénus de Milo, témoin les modèles qui nous restent de la sculpture des Egyptiens. L'art hésite longtemps, se consume en efforts stériles, avant d'assurer sa marche et d'avoir constaté les lois qui le constituent. Je sais bien que la musique dramatique a été longue à se développer : l'enfant était né si faible! Et puis, il faut le dire, les pédants l'avaient élevé à la façon de ces marmots qu'on garrote dans les nœuds mille fois croisés d'un maillot. Ils resserraient la musique dans un cercle de règles, de principes, d'axiomes, qui l'empêchait de se développer en liberté (1). Au lieu de laisser le cygne gracieux nager paisiblement sur les eaux, ces gens-là s'obstinaient à vouloir le faire marcher. En lisant les ouvrages du moyen-âge, on est confondu à l'aspect de ces amas de ronces et de broussailles qui encombrent les avenues de l'art musical et semblent en défendre opiniâtrément l'entrée. Je suis persuadé que les faiseurs de systèmes, les entasseurs de paradoxes, les fabricateurs ou plutôt les résurrectionnistes de mots barbares : *hémiolies, prolations, antiphonies, tétracordes, tons authentiques, tons plagaux, sons hypathoïdes et néthoïdes*, etc., etc., je suis persuadé que cette engeance a pris à ses gluaux toute jeune inspiration qui s'efforçait d'entr'ouvrir ses ailes, et qu'ainsi elle a retardé de plusieurs siècles l'épanouissement de l'art musical.

Je ferai remarquer en second lieu que les commencements de la poésie, de la peinture, de l'architecture, ont été tenus plus cachés que ceux de l'art musical. On commença par élever des maisons, par crayonner d'imparfaites figures sur les murailles, sans théorie aucune; on fit des vers avant d'avoir une poétique. Le temps a détruit, effacé en grande partie ces dessins; on n'a pas recueilli ces essais d'une littérature dans l'enfance, de telle sorte que nous voyons l'architecture, la poésie, la peinture, nous apparaître dans tout leur éclat, sans que nous assistions à leurs tâtonnements. La musique, le plus vague de tous les arts, celui qui s'éloigne le plus de la reproduction des types matériels, fut longtemps la victime des théories les plus étranges. Du domaine de la philosophie, qui la considérait comme une de ses dépendances, qui la réglementait comme la morale et la religion, elle tomba dans celui de la science, qui lui imposa d'autres entraves. Les

(1) C'est une chose remarquable qu'à une époque où les traités de musique n'étaient qu'un inextricable fouillis, une confusion de toutes les sciences, où le pédantisme régnait en maître, les titres de ces ouvrages étaient choisis de façon à faire supposer le livre plein d'intérêt et d'agrément. Que de fois j'y ai été trompé! Qui ne pensérait, en voyant ces titres : *Deliciæ theatrales, li Primi Albori della musica, Scintillæ musicæ*, etc., etc., qu'ils recèlent les plus prolixes élucubrations, les plus nauséabondes théories? C'est ce fruit de la Palestine dont l'enveloppe, semblable à l'orange, séduit le voyageur, et qui, dans l'intérieur, ne renferme qu'une pulpe amère et corrompue.

lois de l'acoustique, la résonnance des corps sonores, imparfaitement connues, d'ailleurs, décidaient seules des libertés qui lui devaient être permises. La seule sensation fut ensuite considérée (beaucoup de gens pensent ainsi de nos jours) comme le seul juge des œuvres musicales. Toutes ces hésitations d'un art qui se cherche encore lui-même sont consignées dans les livres, comme étant le comble de la perfection, les fruits de la science la plus avancée. On nous cite comme des modèles d'expression dramatique, de pauvres fragments où il nous est impossible de reconnaître aucun sens. Chaque époque se donnait comme ayant atteint le terme de l'art, et s'attaquait à celui qui essayait un progrès. Il en est résulté que, procédant par analogie, on s'est dit: Puisque les œuvres de Caccini et de Peri paraissaient vieillies à Stradella, celles de Stradella à Pergolèse, celles de Pergolèse à Rossini, pourquoi veut-on que les œuvres de notre époque n'aient pas le même sort? J'ai dit au commencement de ce travail ce qui me faisait rejeter cette pensée, et pourquoi je considérais que la grande époque musicale était arrivée. Il fallait que, la poésie presque morte, la peinture épuisée, l'architecture bornée seulement au culte de l'utile, une autre muse vînt sur la terre pour les remplacer et nous rendre leur perte moins amère.

Tous les éléments nécessaires au développement de la musique semblent avoir atteint leur perfection.

La mélodie, astreinte si longtemps à ne se poser que sur certains intervalles, pauvre oiseau auquel on interdisait les plus vertes branches, la mélodie n'a plus rien qui la limite dans son vol capricieux. La carrure, corselet de fer qui gênait ses vives allures, elle sait l'assouplir et la transformer en ceinture diaphane; les formes les plus changeantes, elle sait les revêtir; légère ou sérieuse, emportée ou sereine, quelquefois elle sait s'effacer et se perdre comme dans un brouillard harmonieux pour reparaître bientôt avec tout son charme, avec tout son éclat. Dans la symphonie, en s'irradiant successivement dans toutes les parties, en leur prêtant, en leur retirant tour à tour sa force vivifiante, elle sait en faire jaillir des trésors de grâce et de beauté. Oui, la mélodie ainsi comprise est l'âme de la musique, l'âme qui pénètre toutes ces voix et leur fait parler leur sublime langage!

L'harmonie a marché de conquête en conquête. Procédant d'abord par les dissonances les plus barbares, peu à peu elle a conquis les accords consonnants, puis des dissonances savamment préparées. Après avoir langui dans la main des pédants, qui l'étouffaient sous un amas de règles, elle s'est d'abord enrichie de tout ce dont elle s'est dépouillée. Elle a gagné successivement la note sensible, les modulations simples, les modulations composées, enharmoniques. Une foule de procédés, de transitions, d'accords nouveaux, d'artifices, ont été découverts. Compagne fidèle de la mélodie, elle lui vient en aide, elle possède mille secrets de l'orner, de la rajeunir, de lui rendre son premier éclat.

L'instrumentation a encore quelques progrès à réaliser : c'est la dernière branche de l'art que la sève ait atteinte; mais la croissance n'en a été que plus rapide. Ces effets que savent produire les coloristes en opposant les unes aux autres une foule de nuances qui se fondent dans une teinte mixte qu'aucune couleur spéciale ne saurait rendre; ces effets ont leurs analogues dans les combinaisons des divers timbres, le croisement des divers instruments. Tels instruments associés ensemble produiront une nuance intermédiaire qu'aucun d'eux ne pourrait obtenir séparément. Ces combinaisons, déjà si riches et si nombreuses, peuvent s'augmenter encore, et, modifiées par certaines conditions de mélodie, d'harmonie et de rhythme, imprimer à l'art une continuelle et inépuisable variété.

L'étendue des instruments, non plus que la rapidité d'exécution, ne peut dépasser certaines limites, de même qu'en peinture, la grandeur ou la petitesse des objets doit avoir pour limites la portée de notre regard. Le piano, image de l'orchestre, nous offre dans ses sept octaves toute l'échelle appréciable à une oreille humaine. Au-dessus comme au-dessous, nous n'avons plus que gracilité ou confusion. L'orchestre possède presque tout entière cette immense étendue. Quelques échelons lui manquent seulement dans le grave, et il s'occupe vaillamment à les conquérir. La famille des instruments à cordes a depuis longtemps atteint sa perfection; leurs compagnons ou de bois ou de métal, autrefois si lourds à la course, si impuissants de sonorité, aujourd'hui peuvent lutter de vitesse et d'éclat avec le violon, roi des régions élevées de l'orchestre, avec la contre-basse, reine des harmonies souterraines et mystérieuses.

La hardiesse des combinaisons rhythmiques a été poussée de nos jours à son terme extrême. Les instruments sont parvenus à exécuter avec ensemble des décompositions de mesure qui autrefois n'eussent produit qu'une inextricable confusion. Viser à rendre de plus en plus compliquées les combinaisons rhythmiques serait une folie. Pour la multiplicité de ces décompositions, de même que pour l'extrême gravité ou acuité des sons, on prendra pour souverain juge le sens auditif, qui, pas plus que l'œil, ne peut juger des objets hors de sa portée.

Grâce aux savants travaux, aux sages appréciations de quelques critiques, la logique musicale est enfin trouvée, et nous pouvons dès à présent pressentir les œuvres dont l'avenir tiendra compte et devancer ainsi ses jugements.

L'art musical a réalisé ses destinées. Le temple est achevé; les grandes lignes qui tracent ses limites resteront désormais immuables; Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, en ont posé les éternels fondements.

Compositeurs! moins glorieuse peut-être que celle de vos devanciers, votre tâche est belle encore. Venus les premiers, ils ont eu tout à créer; ils ont pu imprimer à l'art un immense essor; les progrès que vous avez à réaliser seront plus lents, moins sensibles, mais ne vous en vaudront pas une moindre reconnaissance : conserver est tout aussi beau que conquérir. Soyez les gardiens du temple, soyez-en les maîtres, continuez les traditions des grands hommes dont je veux croire que vous êtes les héritiers, écoutez les nobles instincts de votre cœur, efforcez-vous de vous plaire à vous-même avant de songer à satisfaire le public. Songez que la gloire ne vous sera donnée qu'au prix d'un don divin et d'une vertu : le génie et la conscience. Puissent les fureteurs de bibliothèques comme moi, n'avoir pas dans un siècle à révéler à la foule votre nom oublié!!!

Envoi à M. Joseph d'Ortigue.

Un enfant m'est né, et je vous prie d'en être le parrain. Ne vous récriez pas, mon cher ami, ne prenez pas l'alarme; de grâce, ne quittez pas votre moelleuse robe de chambre pour courir faire emplette de dragées *au Fidèle Berger*. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Autrefois vous m'avez dédié un livre sérieux, ne vous fâchez pas si je vous prie de prendre sous votre protection un livre frivole. Que ferait sans vous ce pauvre livre, éthique, frileux, né d'un père inconnu? Protégez-le donc, cachez soigneusement ses défauts, et si le bonheur voulait que tout ne fût pas défectueux en lui, montrez-vous complaisant à son égard. Il a si peu de temps à vivre, que ce serait conscience de le tourmenter. Ne soyez pas étonné si l'annonce de votre nouvelle parenté vous arrive si brusquement. Je n'ai pas voulu vous en parler d'avance, craignant un refus. Je me rassure cependant en songeant que, puisque la *Gazette musicale* a bien voulu se charger de ce petit ouvrage, vous ne croirez pas déroger en vous associant à une marraine si recommandable. J'ai l'espoir, si je reprends la plume, qu'une autre fois je vous adresserai quelque travail plus digne de vous.

L. KREUTZER.

REVUE CRITIQUE.

Premier Trio pour piano, violon et violoncelle par M. Georges Mathias.

L'art et la science sont deux choses différentes. Bien que dans la scolastique on recherche encore si la logique est une science ou un art, il ne faut pas les confondre : L'art a des significations diverses; il est faux, perfide ou noble, inspiré. Il se prend souvent au figuré dans le sens d'artifice. L'art perce dans tout ce qu'il dit. Cette femme est tout art. Un axiome établit *qu'il faut croire chacun en son art*, ce dont se soucie fort peu la plus grande partie de la presse de Paris. Une autre maxime dit : *Il y a de l'art à cacher l'art.* On nous a écrit une foule de petits ouvrages aussi ingénieux que futiles sur *l'art de ne pas payer ses dettes, l'art de mettre sa cravate*, qui fait suite sans doute à *l'art de plaire.* On qualifia même dans le temps d'*artistes réunis* les humbles industriels qui se mettent à nos pieds pour nettoyer nos chaussures et les rendre brillantes. Le mot de science est moins complexe et plus digne; il ne se prend jamais en mauvaise part. La meilleure définition qui en ait été faite est celle qui dit que c'est la connaissance évidente et certaine des choses.

Nous avons l'art musical actuellement à la mode, qui consiste en fantaisies, airs variés, romances, chansonnettes, quadrilles, polkas, galops et toutes sortes d'arrangements; et puis la science musicale qui se compose de grands ouvrages, tels qu'oratorios, messes, opéras, symphonies, *nonetti*, octuors, septuors, sextuors, quintettes, quatuors et trios. Les œuvres de ce genre sont difficiles à composer, difficiles à faire entendre, et plus difficiles encore à publier. S'il existe dans Paris des éditeurs qui fassent graver de pareils ouvrages, on n'en trouve pas un grand nombre :

Il en est jusqu'à trois que je pourrai citer.

Et cependant, c'est dans la publication de pareils ouvrages que résident le progrès et l'avenir de l'art, de l'art uni à la science, de cet art d'écrire en musique, qui consiste dans la connaissance complète du contre-point et de la fugue, éléments indispensables de toute logique; et si la logique est d'une impérieuse nécessité dans tout ouvrage littéraire, elle n'est pas moins nécessaire en musique : c'est par là, surtout quand l'idée principale est heureuse, qu'elle charme l'esprit et le cœur.

Un grand trio pour piano, violon et violoncelle, composé par M. Georges Mathias, et que nous avons là sous les yeux, satisfait les exigences, remplit les conditions de ce beau genre de musique, dont Beethoven trouva la plus haute expression dans ces différentes œuvres.

A la suite de l'audition de ce trio, exécuté par l'auteur, MM. Armingaud et Leboue, nous avons dit, dans un article sur quelques œuvres légères du même compositeur, que nous reviendrions sur cette œuvre de bonne musique et de bon style, et nous y revenons avec plaisir maintenant qu'elle est publiée. La partie de violon et celle de violoncelle, gravées en petit texte au-dessus de la partie de piano, c'est-à-dire en partition, permet aux amateurs et surtout aux artistes quelque peu versés dans l'art d'écrire, de juger par les yeux ce qui leur a plu ou déplu à l'oreille. Nous ne saurions trop louer l'éditeur de ce mode de publication tout artistique, qui donne simultanément le plaisir de l'analyse et de l'audition.

Le premier morceau, en *la* mineur, et en mesure à six-huit, est d'un rhythme chaud, passionné. Le violoncelle débute, accompagné du piano, qui procède par un passage ondulé en douze doubles croches remplissant la mesure. Le violon entre ensuite sur le même motif que celui du violoncelle, qui chante par *imitation* sur ce thème avec le violon. Sur ces dessins en *imitations* mélodiques, enchevêtrées, expressives et pleines de verve, le piano continue son trait en doubles croches, accompagnement vif, animé, dans lequel le *tremolo* joue un rôle d'un bel effet dramatique. La suppression de la reprise, du *da capo* est une bonne idée déjà mise à exécution par quelques auteurs. Cela donne plus de rapidité, plus de chaleur au premier morceau, ce qui n'a pas empêché le compositeur de traiter, de travailler le milieu de l'œuvre et de l'enrichir de modulations hardies, neuves, et qui jettent une grande variété dans le morceau.

Le *scherzo* en *fa* majeur, en mesure à deux-quatre, est un badinage d'archet pour le violon et le violoncelle, à la manière du *scherzo* du 2e trio de Mendelssohn, en mesure semblable. Le dialogue des trois instruments sur le thème est joyeux, élégant et plein de vie. C'est un morceau brillant de verve et d'éclat. Il est coupé par cette partie qu'on nomme, nous ne savons trop pourquoi, le *trio*, dans un trio. Cette partie en mesure à trois temps est un hymne de mystère, d'amour, de vague et suave rêverie; et puis l'auteur rentre dans son motif du *scherzo* à deux-quatre. Mais cette rentrée se fait trop brusquement, du ton de *ré* bémol en *fa* majeur. Le passage est dur, la modulation est crue, et nous persistons dans l'observation que nous fîmes lors de première audition sur cet endroit scabreux qui manque d'un développement nécessaire, dans lequel il serait facile d'annoncer d'une façon piquante et spirituelle la rentrée du thème par quelques parcelles de ce thème, qui est fort joli. Dans tous les cas, le violon rentre trop tôt par un *la* naturel et un *si* bémol contre le *si* naturel qui se trouve dans l'accompagnement. Après cette légère tache, cette petite lacune dans ce brillant soleil de feu d'artifice, on ne peut plus qu'en louer les rayons scintillants de mélodie et d'harmonie.

L'*andante* est aussi d'une large et noble mélodie en *la* majeur, tonalité qui se prête si bien au chant sur le violon et le violoncelle. Ce chant est presque toujours canonique, ce qui donne à ce morceau tout religieux un style plein et serré dont on ne peut que féliciter l'auteur. Il y a dans tout cela une richesse, une variété de tonalité que les partisans de la forme simple et claire de nos grands compositeurs classiques nommeront peut-être un abus de la modulation. Quoi qu'il en soit, il y a dans cet *andante* une somptuosité mélodique unie à un beau savoir qui disent déjà l'avenir du jeune compositeur.

Il y a autant de distinction dans le thème du finale que dans ceux des morceaux précédents. Il est soutenu par un rhythme impérieux, impitoyable, qui en relève le caractère et qui semble être le : Marche donc! adressé au juif errant. Ce mouvement à deux-quatre, saccadé et en mode mineur, a quelque chose de triste et de fatal qui est très-dramatique. Ce morceau termine bien l'œuvre de l'auteur. Il est à désirer que M. Georges Mathias persévère à suivre la bonne voie de nos grands maîtres, dans laquelle il est entré d'un pas ferme et sûr.

HENRI BLANCHARD.

LITTÉRATURE MUSICALE.

LES MUSICIENS BELGES

PAR ÉDOUARD FÉTIS.

3e et dernier article (1).

Quand la Belgique se trouva lasse d'enfanter des hommes de génie, elle se mit à produire des hommes très-ingénieux, en tête desquels se place le premier des *arrangeurs* connus, Emmanuel Adrianssens, artiste du seizième siècle, natif de la cité d'Anvers. C'est à lui que l'on doit l'invention de ce procédé tant honni, tant flétri, mais toujours de plus en plus populaire, qui consiste à faire une sorte de guirlande des divers thèmes d'un opéra, à les découper à les tailler de manière que l'étincelle jaillisse de leurs mille facettes. Adrianssens était le plus habile joueur de luth de son temps, et il n'y avait pas alors d'instrument plus à la mode. Il composa des recueils de pièces pour un, deux, trois et même quatre luths, à quatre ou cinq parties. Il em-

(1) Voir les numéros 33 et 37.

pruntait à Lassus, Cyprien de Rore, Philippe de Mons, Jacques de Berchem et plusieurs autres les motifs de leurs plus jolies chansons, qu'il arrangeait avec beaucoup de goût. Il appelait ses recueils des *prairies musicales, entourées de circuits agréables*. Ainsi, la séduction, si vous voulez même le charlatanisme du titre, ne manquait pas à cet arrangeur primitif. Dans une épître dédicatoire à Balthasar de Robiano, riche habitant d'Anvers, Adriaussens déclare qu'il a fait de la musique une étude approfondie, et qu'il a poussé l'art de jouer du luth aussi avant que possible. De l'examen de ses œuvres il résulte que du moins le charlatanisme n'entrait pour rien dans cette prétention.

La Belgique produisit encore d'excellents facteurs d'instruments : la Belgique est cousine germaine de l'Allemagne pour la précision et la patience. Elle réussit dans la construction des orgues et dans celle des carillons. « Le son des cloches, a dit un poëte anglais, Thomas Hood, » est l'éclat de rire de la musique ; » définition très-contestable, comme le remarque M. Edouard Fétis, car si les cloches portent à la gaieté lorsqu'elles lancent dans les airs leurs notes aiguës, criardes et rapides, elles serrent le cœur et provoquent les larmes lorsque leurs timbres graves retentissent lentement. Le carillon de Bruges passait pour le plus beau de l'Europe. Il se compose de quarante-sept cloches formant quatre octaves. La ville de Gand n'eut son carillon que cinquante ans après celle de Bruges, en même temps qu'elle eut sa première horloge. Burney, dans son Voyage musical, parle du charme et de la difficulté de ces instruments. Dans le beffroi de Gand, il vit le virtuose attentif à sa besogne, travaillant habit bas et ruisselant de sueur. Il dit qu'un des plus grands avantages de cette musique, c'est d'amuser les habitants de toute une ville et de leur ôter l'envie d'aller s'établir ailleurs. Nous connaissons des gens qui éprouveraient l'envie toute contraire ; mais ces gens-là ne sont pas du pays, et l'on cite des Flamands sur l'imagination desquels l'harmonie du carillon agit avec autant de force que la cornemuse sur des Ecossais, et le *ranz des vaches* sur des soldats suisses.

C'est à Anvers que se firent les premiers clavecins, et la famille des Ruckers en conserva longtemps le monopole. Hans Ruckers marqua le passage du seizième au dix-huitième siècle. Son fils, André Ruckers, le surpassa en talent et en renommée. Il perfectionna le mécanisme et ne négligea pas l'élégance. Il appela la sculpture et la peinture à son aide. On payait jusqu'à trois mille francs les clavecins de Ruckers décorés de peintures représentant des fleurs ou des animaux. On en brisa même quelques-uns pour convertir en tableaux des panneaux dont les peintures étaient attribuées à des maîtres fameux.

Cependant la disette du vrai et pur génie musical ne fut jamais absolue en Belgique. L'Italie avait conquis le premier rang, mais la Belgique se tenait avec honneur au second. Après avoir tracé les curieuses esquisses de la chapelle des ducs de Bourgogne, de la chapelle de Charles-Quint, notre historien arrive à celle de Louis XIV, dont un musicien belge tint le sceptre. C'est une figure originale que celle de ce Henri Dumont, qui vit le jour à Liége en 1610, et qui, d'abord nommé organiste de Saint-Paul à Paris, fut promu par le grand roi au poste de l'un des maîtres de sa musique. Louis XIV l'avait entendu, sur la demande d'un officier de sa maison, et en témoignage de sa satisfaction, il lui donna, non une bague ni une tabatière, mais une place, objet de l'ambition naturelle de tous les artistes nationaux.

« Le compositeur chargé d'écrire des messes ou d'autres morceaux religieux pour le service de la cour de France, et d'en diriger l'exécution, n'avait pas le titre de maître de chapelle. Il s'appelait maître de musique. Le maître de chapelle était un haut dignitaire de l'église, recevant douze cents livres de gages et trois mille livres pour sa bouche à la cour. Sa juridiction s'étendait sur les ecclésiastiques et sur les musiciens de la chapelle. Sous ses ordres étaient deux maîtres de musique, servant par semestre et battant la mesure. Leurs appointements étaient de neuf cents livres. Dumont eut de plus trois cents livres de gages comme compositeur de la chapelle. Certains détails d'étiquette surprirent fort notre artiste la première fois qu'il dut s'y soumettre. Ainsi le maître de musique était obligé de se rendre en cérémonie, précédé d'un huissier, près du maître du chapelle, pour lui demander la permission de faire accorder les musiciens quand ils devaient jouer en présence. du roi On s'y prenait pour cela longtemps d'avance, mais il arriva plus d'une fois que Louis XIV devança de beaucoup l'heure annoncée. Il fallut alors que le monarque se contentât d'une musique fausse, car tel était le respect pour l'étiquette, que les exécutants n'eussent pas osé s'accorder sans y avoir été autorisés.

» La musique de la chapelle, à laquelle Dumont commandait six mois de l'année, se composait de six petits pages, neuf dessus de voix, treize hautes-contres, dix-huit hautes-tailles, vingt et une basses-tailles, neuf basses chantantes et trois basses jouant du serpent.

» Dans l'orchestre, qui accompagnait ce chœur, on comptait quatre *dessus de violon*, trois *parties d'accompagnement* exécutées par des violes, deux *flûtes d'Allemagne*, deux *basses de viole*, une *grosse basse*, deux *bassons*, une *basse de cromorne*.

» Il y avait en outre pour le service de la chapelle deux fourriers, un imprimeur, un *noteur* de musique et deux maîtres pour montrer à jouer du luth aux pages. Les chanteurs de la chapelle avaient neuf cents livres de gages ; les musiciens de l'orchestre recevaient six cents livres ; aux grandes fêtes de l'année, ceux qui étaient portés sur l'état des menus plaisirs, recevaient du pain, du vin et de la viande, ce qui les rendait commensaux du roi. A quoi leur servait ce titre ? se demandera le lecteur, et quel profit en pouvaient-ils tirer ? Le profit, le voici : tout commensal du roi était à l'abri de poursuites pour dettes. On comprend que ce n'était pas là, pour des artistes, un vain privilége. »

Une fois en place, Dumont, qui n'avait rien à apprendre comme musicien, s'instruisit de toutes les minuties de l'étiquette. Par exemple, il apprit que les musiciens du roi n'étaient obligés de se découvrir que devant le roi, et que lorsqu'ils allaient jouer par ordre devant des princes étrangers, fussent-ils souverains, si ces grands personnages gardaient leur chapeau, les musiciens ne l'ôtaient pas non plus. Il profita d'un autre droit plus lucratif, qu'il avait en qualité de musicien de la chambre, celui d'ouvrir boutique, sans payer patente ni taxe de corporation, et il le céda pour cent écus par année à un jeune parfumeur liégeois. La reine avait un goût décidé pour les compositions de Dumont, et lui conféra le titre d'intendant de sa musique.

Telle était la position de l'artiste liégeois à la cour de France, et il ne la garda pas moins de trente ans ! Ce qu'il y a de plus singulier, c'est qu'il la perdit pour avoir tenu tête à Louis XIV, et refusé de se rendre à sa volonté toute-puissante! Nous laisserons encore M. Edouard Fétis vous raconter cette anecdote, qui n'a pas sa pareille dans les annales de l'art : « La musique qu'on exécutait à la chapelle royale était, suivant l'ancien système, exclusivement vocale, avec une seule partie d'instrument destinée à soutenir le ton. Louis XIV entendit parler des compositions des maîtres italiens, dans lesquelles les instruments venaient en aide aux voix pour former un ensemble imposant. Ce n'était pas trop de la musique la plus belle du monde pour le plus grand roi de la terre. Louis XIV fit venir Dumont et lui demanda s'il ne pourrait pas organiser pour la chapelle de Versailles quelque chose de semblable à ce qui se faisait en Italie et en Allemagne. Dumont répondit qu'il le pourrait certainement, et que d'abord il n'était rien qu'on ne pût pour obéir au roi, mais que des scrupules religieux l'empêchaient cette fois de donner un libre cours à son zèle. Le concile de Trente, dit-il, interdisait formellement la participation des instruments à l'exécution des offices en musique. Louis XIV fut curieux d'entendre exposer les motifs théologiques de cette interdiction. Il en parla à l'archevêque de Paris et le pria de lui dire ce qu'il en pensait. M. de Harlay, après avoir relu ses auteurs, apprit au roi que le concile de Trente n'avait pas proscrit la symphonie elle-même, mais ses abus.

» La première fois qu'il y songea, Louis XIV reparla de cette affaire à Dumont et lui dit quelle avait été la réponse de l'archevêque, mais notre artiste professait des opinions d'une orthodoxie intraitable. Il se montra plus religieux que monseigneur de Paris et demanda sa retraite, lorsqu'il se vit contraint, pour ne pas désobéir au roi, d'introduire des joueurs d'instrument dans la chapelle de Versailles. Les ennemis de Dumont n'eurent-ils pas l'impertinence de dire que le concile de Trente avait été invoqué par ce compositeur pour dissimuler son inhabileté à se servir d'un orchestre? Peut-être était-ce pure calomnie ; peut-être aussi Dumont n'ayant jamais composé que pour les voix avec la basse continue, éprouvait-il de la difficulté à changer de style à une époque avancée de sa carrière. Quoi qu'il en soit, il prit sa retraite en 1674. Dumont a composé cinq messes en plain-chant, qui sont connues sous le nom de *Messes royales*, et qu'on chante encore aux fêtes solennelles dans plusieurs églises de la France. »

Après tant de travaux et de succès, il manquait encore à la couronne de la Belgique le fleuron de la musique théâtrale. Depuis longtemps Bruxelles avait un théâtre, dont nous avons indiqué l'origine dans notre premier article sur l'ouvrage de M. Edouard Fétis, et Bruxelles n'avait pas de compositeurs : tout son contigent lyrique lui était fourni par la France. Que voulez-vous? La Belgique, c'est un point reconnu, n'avait pas reçu du ciel le génie dramatique. Grétry, né à Liége, ne fut qu'une exception à la règle; mais aussi quelle exception! M. Édouard Fétis a eu grandement raison de lui consacrer cinq chapitres, qui sont peut-être les plus attachants de son intéressant ouvrage. Dans ces chapitres, le compositeur est analysé complétement, depuis sa naissance jusqu'à sa mort, dans sa personne et dans ses ouvrages. Les Mémoires rédigés par Grétry lui-même sont loin de nous le peindre avec cette exactitude, cette finesse et cet ensemble, qui ne laisse rien à désirer. Rien, c'est trop dire, pour nous du moins, qui avons justement une bonne querelle à faire à M. Édouard Fétis, à propos de son excellent travail sur Grétry. Jusqu'ici, nous n'avons pu en conscience lui adresser que des éloges, et nous sommes trop heureux d'avoir à y mêler une critique pour n'en pas saisir l'occasion.

Cette occasion, la voici. En donnant la nomenclature des nombreux ouvrages de l'auteur du *Huron* et de *Richard*, M. Edouard Fétis en vient à *Pierre le Grand*, et dit ce qui suit : « Il n'est rien resté » de *Pierre le Grand*, comédie en quatre actes d'un jeune auteur qui » n'avait pas de réputation et dont le nom est demeuré obscur.»

Pardon, cher collaborateur, nous vous prenons en flagrant délit. *Pierre le Grand* n'était pas en quatre actes, mais en trois. Cet auteur, *jeune* alors, il est vrai, mais non *demeuré obscur*, était M. Bouilly, célèbre par les *Deux Journées*, l'*Abbé de l'Épée* et les *Contes à ma fille*. Il y a sept ou huit ans, nous avons écrit nous-même dans ce journal, sous le titre de *Pierre le Grand* ou *un succès d'opéra-comique*, l'histoire de cette pièce, qui commença d'une manière inouïe la fortune dramatique de l'auteur des paroles. Cette histoire a été réimprimée dans nos *Esquisses de la vie d'artiste*, que nous vous enverrons incessamment pour vous punir, et en vous dispensant de tout remerciement.

Notre critique faite, nous n'en reviendrons pas à l'éloge : ce serait fade et superflu. Cependant nous ne pouvons ne pas dire que la biographie de Gossec, le dernier des grands musiciens belges, est traitée avec autant de talent que celle de Grétry. Nous devons encore ajouter que les deux volumes de M. Edouard Fétis sont ornés de vignettes charmantes. En les imprimant avec un soin extrême, la Belgique s'est mise en état de défier toute contrefaçon.

PAUL SMITH.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, le 20 septembre 1849.

Depuis quatre mois nous étions privés de grand opéra. Sous prétexte de réparer la salle où retentissent habituellement les accords de Meyerbeer et d'Halévy, le titulaire du privilége des théâtres royaux avait obtenu l'autorisation de suspendre les représentations lyriques pendant la saison des chaleurs. Comme les spectacles sont peu suivis en été, à Bruxelles comme ailleurs, et plus qu'ailleurs peut-être, c'était pour le prudent *impresario* une économie toute claire. Il n'avait pendant ce temps ni chanteurs, ni orchestre, ni choristes à payer. L'opéra-comique seul nous restait, exécuté par une troupe peu remarquable sur une scène secondaire. Le Grand-Théâtre vient de rouvrir, et les débuts de la troupe d'opéra ont eu lieu avec des fortunes diverses.

Vous n'ignorez pas que les débuts sont un événement à Bruxelles comme dans les villes de province en France. C'est dans le moment où ils ont lieu que se décide le sort du directeur. Si les artistes qu'il a engagés ont le bonheur d'être agréés du public, il peut s'occuper de se composer un répertoire, et ses affaires sont en bon chemin. S'il a le malheur de voir tomber un ou plusieurs de ses premiers sujets, l'embarras qu'il éprouve à les remplacer le met dans l'impossibilité de monter des ouvrages nouveaux; les abonnés de son théâtre lui deviennent hostiles, et parier pour sa ruine serait presque parier à coup sûr.

L'entrepreneur des théâtres royaux de Bruxelles a voulu éviter une partie des inconvénients qu'entraînent après eux les débuts. Alléguant que la plupart de ses chanteurs avaient été entendus dans l'opéra-comique sur la scène secondaire qu'il avait seule tenue ouverte cet été, il a obtenu de l'administration communale à laquelle la police des spectacles est confiée, une décision en vertu de laquelle ces artistes étaient dispensés des épreuves d'usage. Vous ne sauriez vous imaginer quelles furieuses tempêtes cet arrêté a soulevées dans les représentations où le régisseur est venu le communiquer. La liberté de siffler au théâtre est une de celles auxquelles le public belge est le plus attaché. Je crois que l'annonce d'une révision anticipée de la Constitution ne causerait pas chez vous une plus vive émotion que cette suppression des débuts n'en a produit sur les habitués de notre Grand-Théâtre. Les acteurs dont la réception n'eût souffert aucune difficulté furent sifflés à outrance du moment qu'ils étaient imposés. Ils resteront ; mais les abonnés sont indisposés contre eux, et il y a grand danger qu'ils ne soient reçus au moins très-froidement le reste de l'année. On dit, non sans quelque apparence de raison, que des chanteurs tres-convenables pour l'opéra-comique peuvent être insuffisants pour le grand opéra, et que puisque le principe des débuts est maintenu, il fallait que tous les artistes indistinctement fussent tenus de faire preuve de capacité dans leur nouvel emploi.

Vous pensez que les nouveaux venus, qu'aucune considération ne pouvait dispenser de la formalité des débuts, ont dû payer pour les autres. M. Octave, sans être un chanteur à l'abri de la critique, ne donnait cependant aucune prise à des manifestations malveillantes. Il a donc été admis sans aucune opposition, mais avec froideur. Il n'en a pas été de même de M. Brémont, la basse-taille, que des signes non équivoques de mécontentement ont engagé à résilier son engagement avant son troisième début. On a trouvé Mlle Caroline Prévost très-faible dans le grand opéra ; mais elle joue si agréablement l'opéra-comique, et elle est si jolie femme, que les plus sévères se sont montrés bienveillants à son égard.

Le grand théâtre a rouvert par *Gastibelza*. Quatre représentations ont complétement épuisé l'intérêt que pouvait offrir cette nouveauté. Il faut convenir que le poëme est ennuyeux à périr, et que la musique, très-habilement faite, n'a pas grand'chose de saillant du côté de l'invention. Le rôle de dona Sabine a été chanté par Mme Muller, artiste engagée pour ce seul ouvrage, à la recommandation de M. Maillard, s'il faut en croire l'affiche. J'ai beaucoup de peine à croire que cette recommandation n'ait pas été inventée par le directeur dans l'espoir d'influencer le jugement du public, car Mme Muller n'a rien qui la puisse justifier, et il me semble impossible qu'un musicien comme M. Maillard se soit trompé à ce point.

Un peu gêné dans son exploitation lyrique, le directeur a monté la *Biche aux bois* pour faire prendre patience à ses abonnés. Cette tentative n'a pas été couronnée de succès. On s'est indigné de voir les pasquinades d'un spectacle digne de la foire s'emparer d'une scène sur laquelle ont joué Talma et Mlle Rachel, sur laquelle ont chanté Nourrit, Duprez et Mme Malibran. La *Biche aux bois* a été sifflée par pudeur artistique, dès le premier soir, et ce n'est pas moi qui accuserai le public de s'être montré trop rigoureux.

On s'occupe de la mise en scène du *Prophète*, qui apparaît déjà sur l'affiche parmi les aliments offerts en expectative à la curiosité publique. J'avoue que je ne comprends pas comment, avec les ressources actuelles de la troupe chantante, il sera possible de représenter cet ouvrage important; mais cette troupe doit recevoir des renforts importants : Mlle Méquillet chantera le rôle principal, ce qui est de bon augure pour le succès.

Voici, à propos du *Prophète*, une assez curieuse particularité. Il existe entre les différents théâtres de Bruxelles une rivalité d'autant plus grande, qu'ils exploitent à peu près les mêmes genres. Si le Grand-Théâtre a le privilége de l'opéra, privilége dont les autres pourraient aussi se passer la fantaisie s'ils étaient assez riches, tous jouent le drame et le vaudeville. Pour jouer un mauvais tour à l'entrepreneur des spectacles royaux, les artistes qui exploitent en société le théâtre des Nouveautés, ont conçu le projet de le devancer dans

la mise en scène du *Prophète*. Quelques difficultés s'opposaient, à la vérité, à la réalisation de cette belle idée.

Pour monter le *Prophète*, il manquait des chanteurs, des choristes et un orchestre. Des esprits ingénieux et hardis ne s'arrêtent pas devant de tels obstacles. Nos sociétaires ont fait venir un littérateur de l'endroit, et lui ont commandé une version en prose du livret de M. Scribe. Le costumier et le décorateur se sont mis à l'œuvre, et dans huit jours nous verrons le *Prophète*. J'oubliais de vous dire que l'on a résolu le problème de l'exécution de la partition sans chanteurs et sans orchestre, en ne l'exécutant pas. Vous auriez peut-être cherché longtemps cette solution sans la trouver. On avait parlé d'engager pour la circonstance quelques voix telles quelles; on proposait même un expédient plus précieux, qui consistait à faire exécuter les thèmes par l'orchestre du vaudeville pendant que les acteurs réciteraient les vers. Après mûre délibération, on s'arrêta à la suppression complète de la musique. Les sociétaires des Nouveautés n'attendent peut-être pas pour eux-mêmes un très-grand succès de cet essai, qui est vraiment nouveau; mais ils espèrent diminuer l'intérêt excité par l'apparition du *Prophète* au Théâtre-Royal, et nuire ainsi à leur rival. Leur calcul sera faux, si le Théâtre-Royal parvient, à exécuter convenablement la partition de Meyerbeer, car il est évident que l'imprévu des situations de la pièce n'entre que pour une petite part dans le succès d'un opéra, et que c'est la musique seule qui en fait la fortune, bonne ou mauvaise.

Dans quelques jours auront lieu les fêtes commémoratives de notre révolution de septembre 1830, fêtes qui, dans le programme officiel, seront données en commémoration de l'événement qui nous a doté de notre indépendance nationale. Il n'y a rien que de vrai dans cet énoncé, puisqu'en effet les événement de 1830 nous ont soustraits à la domination de la Hollande; mais vous comprendrez qu'un gouvernement régulier ait préféré la rédaction en question à celle dans laquelle il aurait fallu faire entrer le mot de révolution. La musique est appelée à rehausser l'éclat des réjouissances officielles. Il en est toujours ainsi. Qu'on demande au gouvernement des sacrifices pour assurer la prospérité de cet art et pour seconder les efforts de ceux qui le cultivent, le gouvernement répondra par l'excuse de besoins plus pressants; et s'il octroie quelques faveurs à ce que les hommes positifs appellent des frivolités, c'est de fort mauvaise grâce. Cependant qu'une fête publique s'organise, la musique y joue le premier rôle; sans elle, pas d'animation, pas de joie, pas d'enthousiasme. De frivolité, elle devient un objet de première nécessité. Nous aurons la semaine prochaine des concerts-monstres en plein air, et un concours de chant d'ensemble ouvert entre les différentes sociétés du pays. Ce sera une rude séance que cette-ci! Figurez-vous qu'on y entendra quarante-deux sociétés qui exécuteront deux chœurs chacune, ce qui formera un ensemble de quatre-vingt-quatre morceaux. Le concours commencera à neuf heures du matin; on a calculé qu'il se prolongerait jusqu'à dix ou onze heures du soir. Comprenez-vous bien la position du jury? Est-il possible de penser que des infortunés qui ne se sont rendus coupables d'aucun crime, et qui n'ont mérité ni l'échafaud, ni les galères, soient tenus de subir un pareil supplice?

Dans sa séance d'aujourd'hui, la classe des beaux-arts de l'Académie a adopté une proposition de M. Fétis père qui constitue une innovation dans les usages suivis relativement aux concours. Des questions de théorie et d'histoire de l'art étaient proposées par l'Académie et devaient être traitées dans des mémoires. A l'avenir, la classe des beaux-arts proposera des sujets de concours qui seront traités d'une manière pratique, c'est-à-dire sous la forme de tableaux, de statues, de planches gravées et de partitions. Que dites-vous de cette nouveauté? Elle plaira aux artistes, j'en ai la conviction.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *la Favorite*.

*** La rentrée de Roger, son début dans la *Favorite*, mériteraient un article spécial, et nous n'avons que quelques lignes à lui consacrer. Personne ne pouvait douter que le rôle de Fernand ne fût tout à fait à sa taille et à sa convenance, comme chanteur et comme acteur. Roger s'y est montré tel qu'on se le figurait d'avance, c'est-à-dire qu'il y a pleinement réussi; nous ne lui reprocherons que d'avoir voulu trop réussir et d'avoir un peu trop tendu tous ses moyens. Nous n'approuvons pas l'effet qu'il a introduit au finale du troisième acte, dans le fameux passage : *Cette épée avilie, je la brise à vos pieds, car vous êtes le roi!!...* Si avant de la briser, Fernand la tourne un seul instant contre le roi, ce n'est plus un chevalier, c'est un régicide : la noblesse de son caractère et de son action disparaît aussitôt. Dans tout le reste de la scène, Roger a été magnifique de physionomie, de tenue et de gestes. Mme Jullienne a aussi très-bien rendu le rôle de Léonor; et on a redemandé, comme toujours, le duo final. Par une innovation selon nous très-malheureuse, Fernand et Léonor en ont répété le dernier mouvement, en se le partageant deux vers par deux vers, comme un vaudeville final, et en chantant les deux derniers vers à l'unisson. L'unisson de deux voix n'est jamais assez juste pour ne pas affecter désagréablement les oreilles délicates, et ne pas rappeler fort mal à propos la musique de carrefour. Revenons au plus vite à la tradition originale : c'est la seule bonne et la seule admissible. M. Desterbecq jouait le rôle d'Alphonse. Cet artiste a déjà fait partie de la troupe de l'Opéra; il chante avec goût et avec sagesse, mais sa voix n'a pas de qualités assez saillantes pour lui permettre de tenir un premier emploi. La reprise de *Pour tout d'amour* a passé inaperçue : comme acteur, M. Desterbecq est également insuffisant. Le petit rôle d'Inès était confié à Mlle Emma Chevalier, qui vient d'être engagée : c'est un début trop modeste pour qu'on n'attende pas une autre occasion d'entendre et de juger.

*** On prépare la reprise du *Freischutz* avec les récitatifs de Berlioz pour Mme Castellan.

*** A la liste des artistes, qui ne sont pas réengagés à l'Opéra, il faut ajouter Paulin et Mme Ponchard.

*** La réouverture du Théâtre-Italien paraît devoir se faire au terme fixé et dans les conditions prescrites, sous la direction de Ronconi. Rien ne manque plus, dit-on, à l'excellent artiste pour assurer le service de la saison prochaine.

*** Mario, Gardoni, Tamburini, Coletti, Mmes Grisi, Corbari et de Méric viennent de partir tous ensemble pour Saint-Pétersbourg, où ils se rendent directement par les chemins de fer jusqu'à Varsovie, et de là il ne leur reste plus qu'un trajet de quatre jours. Avant de quitter l'Angleterre, ils ont conclu un traité pour la future exploitation du Théâtre-Italien de Coven Garden, qui sera géré l'année prochaine par une association d'artistes. On a proposé d'établir cinq catégories : dans la première, on comprend le loyer de la salle et l'éclairage; dans la seconde, les fournisseurs et les employés du théâtre; dans la troisième, les choristes et l'orchestre; dans la quatrième, les seconds rôles, et enfin dans la cinquième, les premiers sujets. On partagera les recettes entre ces cinq catégories, en payant d'abord la première, puis la seconde, ainsi de suite; de façon que les grands artistes ne toucheront leur part que quand toutes les autres catégories auront été intégralement payées. Tous les intéressés ont souscrit, pour ce qui les concerne, à ces conditions. La réouverture du théâtre ainsi reconstituée aura lieu par la *Juive*.

*** L'ouvrage en trois actes de MM. Scribe, Saint-Georges et Halévy, doit apparaître sous peu de jours. L'affiche l'annonce sous le titre de la *Fée aux roses*. Les principaux rôles seront chantés par Mme Ugalde, Mlles Lemercier et Meyer, Audran, Battaille et Sainte-Foy. Hier, samedi, on a fait relâche pour l'une des répétitions générales.

*** Le théâtre de la Gaîté a inauguré sa réouverture, sous une direction nouvelle, par la première représentation d'un véritable opéra-comique, *le Moulin joli*, pièce en un acte, dont les paroles sont de l'infatigable M. Clairville et la musique de M. Varney. Cette musique est tout simplement une partition, aussi agréable que bien écrite, digne, en un mot, du talent connu de son auteur. L'exécution en est beaucoup meilleure qu'on ne devait l'espérer dans un théâtre non musical. Mlle Hortense Jouve y chante comme une artiste, qui a déjà fait ses preuves, et Mlle Kleine la seconde très-bien, ainsi que MM. Francisque et Castel. Les morceaux détachés de cette partition, composée de 10 numéros, romances, couplets, duo, trio, quatuor, etc., sont en vente; il y en a plusieurs qui pourront bien devenir populaires.

*** La rentrée des classes du Conservatoire de musique et de déclamation, qui devait avoir lieu le 1er octobre, sera retardée de huit jours, à cause des travaux de réparation qui s'exécutent dans une partie des bâtiments.

*** Le Conservatoire n'a pas adressé de requête au ministre de l'intérieur pour demander qu'un de ses professeurs fût chargé de faire chaque année une tournée d'inspection en province; mais, dans son rapport sur le projet du nouveau règlement, la Commission des théâtres a recommandé cette mesure, indispensable quant aux succursales de Toulouse, Marseille, Lille et Metz, et qui, d'ailleurs, a toujours produit de bons effets. La dernière inspection dont M. Batton fut chargé il y a quatre ou cinq ans, a valu à nos théâtres plusieurs artistes remarquables.

*** Vivier est de retour à Paris, où il vient se reposer de ses grands succès obtenus en Angleterre dans les concerts et les festivals.

*** Le pianiste compositeur, Louis Lacombe, est actuellement en Alsace, où il a mis la dernière main à une nouvelle symphonie dramatique intitulée : *Arva*. Il se propose de la faire exécuter dans le commencement du mois de novembre, à son retour à Paris. En attendant cette époque, il donnera des concerts à Thann, Mulhouse, Colmar, Basle, Strasbourg, Nancy et Metz.

*** A compter du 1er octobre prochain, M. Panseron rouvrira ses cours de solfége, de chant et d'harmonie.

*** D'après la *Gazette de Cologne*, Mme Sofia Cruvelli serait destinée à remplacer Mme Grisi à l'Opéra-Italien de Paris. Mme Sofia Cruvelli est tout simplement Mlle Sophie Kruwell, de Bielefeld, en Wesphalie. La jeune cantatrice a chanté à la Scala de Milan, puis à Venise, à Ferrare, à Trieste, et dans ces derniers temps, on l'a écoutée avec plaisir à Londres, au théâtre de Lumley.

*** Voici deux nouvelles émules de Teresa Milanollo; ce sont les deux sœurs, *Rosa* et *Katinka Treska;* ces deux jeunes violonistes excitent le plus grand enthousiasme dans leur pays natal, qui est la Bohême.

*** La partition de la *Fée aux roses* sera publiée aussitôt après la représentation, par Brandus et Cie, éditeurs de tous les autres ouvrages de M. Halévy.

Chronique départementale.

*** *Nancy, 14* septembre.—Dans un charmant concert donné par M. Schlecth, dit Michel, nous avons eu l'occasion d'applaudir avec tout l'auditoire. Mlle Morni, jeune débutante lyrique de la troupe de M. Desfossez. La puissance de voix de cette artiste, et son habileté à la conduire, se sont révélées brillamment dans un magnifique morceau du *Prophète*, de Meyerbeer. Il faut une science sérieuse pour vaincre les difficultés d'une telle inspiration : aussi Mlle Morni, parfaitement accompagnée par Mme Bertet Dupiney, sa sœur, a-t-elle conquis toutes les sympathies, et nous pouvons produire à la débutante

le plus beau succès sur notre scène lyrique, dès qu'elle aura eu le temps d'y affermir ses pas.

Chronique étrangère.

*** *Londres, 15 septembre.* — Une nouveauté a signalé le dernier jour du festival de Birmingham, c'est l'exécution de l'ouverture *manuscrite de Ruy-Blas* par Mendelssohn. Ensuite on a entendu divers morceaux de la *Création*, d'Haydn, du *Requiem*, de Mozart, d'*Israël en Egypte*, oratorio de Haendel, un chœur, mêlé de solos de basse, composé par Costa; les solos étaient chantés par Lablache. Madame Castellan s'est encore distinguée dans cette brillante séance, ainsi que Mario, Sims Reeves, Pischek et madame Sontag. Le festival d'Hereford a offert également un ensemble admirable, auquel concouraient la plupart de ces mêmes artistes, à commencer par madame Castellan, qui a notamment chanté la cavatine des *Puritains* et l'air de *Norma*, *Casta diva*, de manière à faire sa réputation, si elle n'était faite depuis longtemps.

*** *Berlin, 12 septembre.* — Hier a eu lieu la reprise du *Val d'Andorre*, avec un succès des plus brillants. On ne saurait donner trop d'éloges à M. Taubert, l'excellent chef d'orchestre, pour la supériorité avec laquelle il gouverne l'exécution entière. Mme Kœster et Mlle Marx, dans les rôles de Rose de Mai et de Teresa, ont montré beaucoup de talent et produit une impression vive. On a rappelé Mme Kœster après le premier acte, et tous les artistes à la fin de l'ouvrage. Mantius et Zschiesche se sont aussi très-bien acquittés de leurs rôles. La troupe italienne qui a commencé ses représentations, comme nous l'avons dit précédemment, n'est pas complète. Le succès de Mme Gariboldi, prima donna, a été contesté. Cette cantatrice possède une excellente méthode; son jeu a de la verve et de l'expression dramatique; mais sa voix est fatiguée. La seconde prima donna n'est pas encore arrivée. Mazzoletti, de Milan, est un baryton doué d'une voix qu'on pourrait appeler colossale. Mme Dogliotti possède une fort belle voix de contralto.—Au Théâtre-Royal, reprise des *Noces de Figaro*, des *Deux Journées* et de *Joseph*.

*** *Hambourg, 14 septembre.* — En quittant Francfort et avant de retourner à Paris, Roger est venu donner ici quatre représentations, qui ont été extraordinairement suivies. L'effet qu'il a produit est prodigieux et l'on ne peut se faire une idée de l'enthousiasme général; il n'a eu d'égal que le regret de le voir partir sitôt et de ne pouvoir encore obtenir de lui trois ou quatre soirées.

*** *Munich.* — L'Allemagne ne peut se lasser de célébrer son grand poète; on donne maintenant en son honneur des fêtes supplémentaires (*Nachfeier*). C'est ainsi que, le 1er septembre, on a représenté, au Théâtre Royal, un petit acte: *Visite sur terre*, texte de M. Teichlein, musique de Lachner, maître de chapelle. Les *visiteurs* sont Faust et Méphisto, qui se rendent à Francfort pour assister aux solennités de la *Gœthe feier*. Pour la représentation de la pièce, dont l'idée est assez originale, un grand nombre d'artistes s'étaient joints aux acteurs. La solennité s'est terminée par un magnifique cortége, sous la conduite de la muse tragique et de la muse lyrique; on y voyait les figures les plus marquantes des drames et autres produits de Gœthe.

*** *Vienne.* — Au théâtre de la Cour, on a mis à l'étude la *Gitana*, par Balfe.

*** *Pesth.* — L'ordre commence à se rétablir dans notre malheureuse cité, et nous avons tout espoir que le théâtre pourra rouvrir fin octobre; c'est M. Louis Kalis qui en prend la direction.

*** *Barcelone, 15 septembre.*—La troupe chorégraphique a débuté au théâtre du Lycée en donnant le ballet d'*Ondine* et celui de *Giselle*, sous la direction de M. Barrez. Le premier rôle de ces deux ballets était joué par Mme Guy-Stéphan. On a repris au même théâtre la *Lucie*, avec Mme Rossi Caccia, dont le beau talent se fait toujours distinguer. Le ténor Fedor a été un peu faible et un peu froid dans le rôle d'*Edgardo*. Dans celui d'*Enrico* a débuté Gironella, baryton espagnol, à la voix peu puissante, mais douce et sympathique. Il a chanté sa partie avec goût, expression et en bon acteur. On l'a chaudement applaudi et rappelé trois fois après son air du troisième acte. Rodda, seconde basse-taille, a bien chanté le rôle de Raimondo. — Le théâtre de *Santa Cruz* n'a donné d'autre nouveauté que *El Diablo predicador*, opéra espagnol, dont le sujet est un mélange de miracles, tragique et comique. La musique en est due au maître Basilio Bassilo, compositeur italien, qui habite l'Espagne depuis quelques années. Il y a de belles choses dans cette partition, mais aussi beaucoup de réminiscences. Les morceaux comiques ont plus d'originalité que les autres, sans en avoir excessivement. Comme l'orchestration est en général trop forte et trop chargée en instruments de cuivre, l'ensemble est fatigant. L'ouvrage a eu peu de succès, malgré l'exécution fort soignée de Mme Sanchioli, de Tamberlich, Derivis, Rovere et Lodi qui ont été très-applaudis.

Le directeur des Beaux-Arts a l'honneur de prévenir MM. les artistes que les ouvrages déposés par eux au palais des Tuileries leur seront rendus, jusqu'au 25 courant, sur la présentation de leurs reçus. Le personnel de l'exposition cessant ses fonctions à la fin de septembre, il est indispensable que tous les ouvrages aient été retirés avant cette époque.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS et Comp., éditeurs, 87, rue Richelieu; TROUPENAS et Comp., 40, rue Vivienne.

LE VAL D'ANDORRE,

Opéra-comique de F. HALÉVY.

ARRANGEMENTS :

Partition pour piano et chants, in-8°, 15 fr. net.

Les Airs de chant avec accompagnement de piano.
L'ouverture. Pour piano, 6 fr. — A 4 mains, 7 50. — 2 violons, 5 fr. — 2 flûtes, 5 fr. — Grand orchestre, 24 fr. — Musique militaire, 24 fr.

Morceaux pour piano

A. Adam. Six petits airs très-faciles..... 6 »
Croisez. Fantaisie..... 6 »
— Duo facile à 4 mains..... 6 »
Duvernoy. Op. 181. Fantaisie..... 6 »
Goria. Op. 47. Fantaisie dramatique..... 9 »
Heller. Op. 64. Caprice brillant..... 7 50
Hunten. Fantasia rondo..... 7 50
Kalkbrenner. Op. 168 Fantaisie brillante..... 7 50
Lecarpentier. Deux Bagatelles, chaque..... 5 »
Osborne. Fantaisie..... 7 50
Redler. Op. 137. Fantaisie sur la prière..... 5 »

Partition pour piano seul, in-8°, 8 fr. net.

Rosellen. Op. 111. Fantaisie brillante..... 9 »
Voss. Fantaisie..... 7 50
Wolff. Souvenir du Val d'Andorre, duo à 4 m..... 9 »
Polkas par Fessy et Pasdeloup, chaque..... 3 »
Deux quadrilles par Musard, chaque..... 4 50
Un quadrille par Lecarpentier..... 5 50
Redowa par Fessy..... 3 »
Valse par Marcailhou..... 3 »

Pour piano et violon.

Bériot et Wolff. Op. 155. Grand duo..... 9 »
Louis (N.). Op. 178. Sérénade..... 9 »
Panofka. Mosaïque, en 2 suites, chaque..... 9 »

Pour violon et violoncelle.

Panofka. Grande fantaisie pour violon avec accompagnement pour piano..... 7 50

Grande partition et les parties d'orchestre, chaque 400 fr.

Lee. Op. 50. Réminiscences du Val, pour violoncelle, avec accompag. de piano..... 6 »
Seligmann. Op. 43. Fantaisie pastorale pour violoncelle et piano..... 9 »

Pour flûte et cornet.

Walckiers. Deux fantaisies faciles pour flûte.... 6 »
Guichard. Fantaisie pour cornet à pistons et piano..... 7 50

Pour musique militaire.

Adam. Pas redoublé..... 5 »
Fessy. Fantaisie pour fanfare de cavalerie..... 7 50
— Deux quadrilles, chaque..... 7 50
Moor. Deux pas redoublés, chaque..... 6 »
— Polonaise..... 6 »

LE PROPHÈTE

Opéra en cinq actes, paroles de M. E. SCRIBE,
MUSIQUE DE
GIACOMO MEYERBEER.
Partition pour piano et chant.

Grande partition.
Parties d'orchestre.

Partition pour piano seul.
Partition pour piano à 4 mains.

Les airs de chant détachés avec accompagnement de piano et de guitare. — Les airs de ballet arrangés pour piano et à quatre mains.

MORCEAUX ET ARRANGEMENTS SUR DES THÈMES DU PROPHÈTE pour piano, pour piano à 4 mains, pour piano et violon, piano et flûte, et pour piano et cornet, pour violon, flûte et cornet seul.

Quadrilles, Valses, Polkas, Redowas pour piano, piano à 4 mains, grand et petit orchestre et pour tous les instruments.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 39. 30 Septembre 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Bonn. Merle.
Amsterdam. Theune et
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Étranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos Abonnés recoivent avec ce numéro une nouvelle composition de M. J. BLUMENTHAL.

SOMMAIRE. Catharina Mingotti, par **Paul Smith.** — Auditions musicales, par **H. Blanchard.** — Revue critique, J. Blumenthal, par le même. — Nécrologie, Charles Baudiot. — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

CATHARINA MINGOTTI.

En regard des biographies de nos célébrités contemporaines, il est toujours curieux, souvent utile de placer celles des artistes dont la gloire illumina le passé ; de raviver pour quelques minutes la traînée flamboyante que ces *étoiles*, désormais obscures, ont laissée derrière elles en tombant des cieux. Aujourd'hui nous allons parler d'une cantatrice qui, de nos jours, serait la rivale des Pauline Viardot, des Alboni, des Jenny Lind, qui ferait les délices du public et la fortune des théâtres. Quel dommage qu'elle soit morte depuis près d'un demi-siècle, et longtemps après que ses chants avaient cessé !

Catharina Mingotti naquit à Naples en 1728, de parents allemands. Son père, officier au service de l'Autriche, et qui n'était venu en Italie que pour remplir une mission, fut rappelé à Gratz l'année d'après la naissance de sa fille. Il y mourut bientôt, et l'oncle de la jeune Catharina la plaça dans un couvent d'Ursulines pour y faire son éducation.

Sa vocation musicale se révéla de bonne heure par le plaisir qu'elle éprouvait à entendre les morceaux qu'on exécutait dans la chapelle de son couvent, surtout les litanies qu'on y chantait aux fêtes solennelles.

Encore sous le charme de ces mélodies, qui la transportaient dans les régions séraphiques, la petite Catharina, quoique naturellement fort timide, osa tenter une démarche auprès de l'abbesse, et en la tentant, elle ne savait ce qu'elle craignait le plus, ou de présenter sa requête, ou que la requête ne réussît pas. Cependant elle s'arma de courage, ce qui ne l'empêcha pas de trembler bien fort et d'avoir les larmes aux yeux, lorsqu'après quelques phrases balbutiées, confuses, elle en vint à supplier l'abbesse de lui apprendre à chanter comme elle chantait elle-même dans la chapelle. L'abbesse lui répondit tout simplement qu'elle était occupée, mais qu'elle y songerait ; et en effet elle y songea.

Le lendemain, Régina (c'est ainsi qu'on l'appelait au couvent) eut à subir un interrogatoire dans toutes les règles. L'abbesse s'était souvenue de ce qu'on lui avait demandé, mais elle avait oublié le nom de la pensionnaire. L'une des plus vieilles nonnes fut donc chargée par elle de retrouver la personne et de s'enquérir du fait, circonstances, dépendances et motifs déterminants. Elle voulut savoir de Regina ce qui lui avait inspiré la pensée d'apprendre la musique, et Regina lui avoua naïvement que c'était la musique seule, sans autre suggestion venue de près ou de loin. Il lui avait suffi d'entendre pour aimer de belle passion, comme il suffit quelquefois de voir pour tomber amoureux ou amoureuse, suivant le sexe de l'individu.

La vieille recluse, qui savait peut-être à quoi s'en tenir sur ce chapitre, fit son rapport à l'abbesse, et l'abbesse envoya chercher Régina. Elle lui dit qu'elle avait peu de temps à perdre ; que si pourtant l'élève promettait d'être bien exacte, bien attentive, elle consentirait à lui donner des leçons, mais seulement d'une demi-heure. En femme experte, elle ajouta que si l'élève avait réellement des dispositions, ce serait assez pour la mettre à même de les développer et de faire des progrès. Regina n'en demandait pas davantage : elle sortit enchantée, ravie d'un succès qui comblait ses plus chères espérances. L'abbesse tint parole, et l'enseignement commença sans clavecin ni instrument quelconque. Ce fut ainsi que Regina apprit les éléments de la musique et le solfége. Inutile d'ajouter qu'elle fut redevable à cette méthode, non moins qu'à la justesse de son oreille, de la sûreté de ses intonations. Elle chantait le dessus, et l'abbesse faisait la partie de basse. Toute sa vie, elle conserva un petit livre où elle avait écrit le texte musical de ses premières leçons avec les explications en langue allemande. Elle ne se mit au clavecin que plusieurs années après avoir commencé le solfége. Elle l'étudia seule, et pourtant elle accompagnait très-bien.

Regina, ou plutôt Catharina, resta au couvent jusqu'à sa quatorzième année. Son oncle la destinait à prendre le voile ; mais, à cette époque, il vint à mourir, et Catharina retourna chez sa mère, où d'abord elle eut plus à gémir qu'à se louer de l'éducation qu'elle avait reçue. Sa mère et ses sœurs ne voyaient en elle qu'une belle dame, une espèce de *précieuse*, possédant des talents inutiles et parfaitement étrangère aux choses du ménage, incapable de les secourir et de les aider. C'était pour elles une *Cendrillon*, au rebours de celle du conte, objet de leurs mépris à cause de ce qu'elle savait trop, comme l'autre à cause des talents et de l'instruction dont on l'avait laissée manquer. Elles lui auraient dit volontiers comme à une autre cigale : « Vous chantiez au couvent, nous en sommes fort aises. Eh » bien ! maintenant filez, cousez, nettoyez, balayez, faites la cuisine. » Qu'avons-nous besoin de votre science, dont nous ne pouvons ju- » ger, de vos chansons, qui ne nous amusent guères ? Chanter, bon » Dieu ! qu'est-ce que cela rapporte ? Une voix, si admirable qu'elle » puisse être, qu'est-ce que cela vaut ? »

Qu'est-ce que cela vaut? famille imprudente! Il est vrai que le prix des voix n'était pas encore coté, comme celui des denrées à l'usage commun, sur tous les marchés de l'Europe. Mais il est vrai aussi que Catharina avait un trésor dans son gosier, et qu'un vieux Vénitien, nommé Mingotti, ne fut pas le dernier à s'en apercevoir. Le Mingotti était alors directeur de l'Opéra de Dresde. Il se connaissait en voix, puisqu'il en vendait, et pour en vendre il fallait bien en acheter. Comme un bon marchand qu'il était, il achetait au plus bas prix possible, et tâchait de revendre au plus cher. Il conçut le projet d'avoir Catharina pour rien, et dans cette vue, il offrit de l'épouser. Catharina le détestait de tout son cœur : elle était jeune, il était vieux; il avait quelque chose, elle n'avait rien. Elle avait échappé au voile : en se mariant, elle échappait à l'esclavage domestique, elle faisait un pas de plus vers la liberté. Moitié par raison, moitié par force, elle consentit à donner sa main au Mingotti. Ce fut un mariage de convenance.

Avant le mariage, le Mingotti avait promis de ne jamais souffrir que sa femme chantât sur un théâtre. Mais, quoi? s'y était-il engagé sous forme de dédit? Pas le moins du monde : il était trop prudent et trop fin. De même, il se garda de produire sa femme publiquement et à l'instant même : c'eût été faillir à sa promesse et gâter sa spéculation. Il se borna d'abord à la faire entendre à ses amis, aux amis de ses amis, et il eut soin de répandre qu'elle ne chantait qu'en petit comité, à huis clos, pour son agrément personnel.

Il ne fut plus question dans le monde musical que de la voix magnifique de Mme Mingotti, que de sa parfaite manière de chanter. Porpora, le fameux Porpora, était au service du roi de Pologne, à Dresde. Il entendit chanter Mme Mingotti; il en parla comme d'une jeune femme d'un talent extraordinaire, et il en parla si bien, que des propositions furent immédiatement adressées à son mari pour la faire entrer au service de l'électeur. Le mari ne se sentit pas de joie : il avait atteint son but : ce n'était plus lui, c'était la cour qui allait, par son organe, offrir à sa femme de gouter du fruit défendu. Serpent tentateur, il entama la séduction en demandant à Catharina si, par hasard, elle se serait pas flattée d'être engagée à un service aussi honorable que celui de la cour de Dresde. Catharina crut d'abord qu'il se moquait; en quelques mots, elle lui signifia son refus et son mécontentement. Le serpent ne se découragea pas pour si peu : il insista; il fit observer que ce n'était pas lui qui proposait; qu'il avait des pouvoirs; qu'il ne s'agissait que de lire et de signer. Il est dans la destinée du serpent de triompher toujours; il était dans celle de Catharina de toujours céder. Elle avait accepté le mariage, elle accepta l'engagement, quoiqu'il ne fût que de trois ou quatre cents écus par année : il y a commencement à tout.

La Faustina, femme de Hasse, le Saxon, régnait encore à Dresde, malgré ses longs services et malgré son âge. Elle était précisément aussi vieille que le siècle, ayant vu le jour à Venise en 1700. Dès qu'on eut entendu à la cour Mme Mingotti, on redouta pour elle les jalousies combinées du vieux maestro et de la vieille cantatrice : Hasse avait une année de plus que la Faustina. Il nourrissait une haine profonde contre Porpora, son éternel rival. On était sûr qu'il jetterait feu et flammes en apprenant que Porpora devait toucher cent écus par mois (et non par an), pour travailler au perfectionnement de la voix et de la méthode de Mme Mingotti. Les prévisions ne furent pas trompées. Hasse lança un boisseau d'épigrammes, dont voici la seule qui soit venue jusqu'à nous, c'est que la Mingotti était le dernier refuge de Porpora, la dernière branche qu'il eût à saisir, *un clou pour s'accrocher!*

Cependant la Mingotti produisit tant d'effet à Dresde, que sa renommée vola d'un seul trait jusqu'à Naples, et qu'on la pressa vivement d'y venir chanter au grand théâtre. Elle ne savait pas encore un mot d'italien, mais elle se hâta de l'apprendre. Son rôle de début fut celui d'Aristea dans l'*Olimpiade*, mise en musique par Galuppi. C'était un chanteur nommé Monticelli qui, dans cette circonstance, jouait le rôle de Megacle. Ce qu'il y avait de remarquable et de surprenant dans la Mingotti, c'est que son talent d'actrice égalait son talent de cantatrice; c'est qu'elle jouait avec verve et hardiesse; c'est que, sans s'arrêter à la tradition établie, aux règles adoptées, elle s'abandonnait à ses inspirations, à son intelligence, à son génie; en un mot, c'est qu'elle était originale dans son jeu comme dans son chant, et que, par conséquent, elle excitait un enthousiasme universel.

Les triomphes obtenus à Naples lui attirèrent des propositions de tous les pays de l'Europe. Jugez du bonheur de son époux, en décachetant ces lettres, qui valaient leur pesant d'or! Mais ce bonheur était bien compensé par le chagrin de ne pouvoir accepter aucun des engagements offerts, tant que celui de Dresde subsistait. Il fallut même quitter Naples pour venir le reprendre. Si la cantatrice comprit ses devoirs, la cour ne remplit pas moins bien les siens, et augmenta considérablement le traitement de la célèbre artiste. La Mingotti ne fut pas ingrate; elle se plaisait toujours à reconnaître que c'était à la cour de Dresde qu'elle devait sa réputation et sa fortune.

Elle chanta le même rôle d'Aristea, qui lui avait servi de début à Naples. On l'applaudit à tout rompre; on ne se lassait pas d'admirer sa voix, sa vocalisation, son jeu; on la rangeait au nombre des prodiges. Ceux qui la jugeaient le plus sévèrement lui accordaient toutes les qualités, sauf le pathétique et la tendresse.

Le vieux Hasse, fidèle à sa haine et à la Faustina, ne désespérait pas encore d'arracher une palme à la Mingotti et n'avait pas rendu les armes. Il écrivait alors son *Démophon*. Pour faire pièce à l'artiste qu'il avait en aversion double, et mettre ses défauts en relief, il imagina de lui donner à chanter un adagio, qu'accompagnait seulement un *pizzicato* des violons. La Mingotti devina l'intention et prit le meilleur moyen de la déjouer, en travaillant, avec le courage d'une véritable et grande artiste, à se corriger de ses défauts. Elle s'y prit de telle façon que ce qui devait la perdre la sauva, et que dans l'air : *Se tutti i mali miei*, elle obtint un succès tel, qu'elle imposa silence à la Faustina elle-même. Sir Charles William était alors ministre d'Angleterre à la cour de Dresde. Il était lié d'amitié avec le compositeur et avec sa femme. Il avait fait pacte avec la cabale, et s'en allait partout répétant que la Mingotti ne pouvait chanter les airs lents et pathétiques. Mais après l'avoir entendue, il fit amende honorable et lui demanda pardon d'avoir injustement élevé des doutes sur son mérite, et depuis ce temps il resta toujours son plus constant ami, son plus zélé défenseur.

La Mingotti passa en Espagne, où elle chanta avec Gizziello, sous la direction de Farinelli. Tout a été dit sur cet artiste merveilleux, en tant que chanteur et premier ministre de ce roi, dont il dissipait les noires humeurs par le prestige de sa voix, comme Orphée adoucissait les tigres et les lions, comme David calmait Saül; mais on ne le connaît pas encore aussi bien sous un autre aspect, celui de directeur de spectacle.

Farinelli présidait au théâtre de l'Opéra : il le dirigeait, le surveillait, comme le dragon gardait les pommes d'or du jardin des Hespérides. Ce dragon avait pour consigne de s'opposer à ce qu'on cueillît les pommes : Farinelli s'en donnait une autre, qui consistait à empêcher qu'on entendît ses artistes ailleurs qu'au théâtre et en présence de la cour. Sur cet article, il était intraitable : il n'admettait ni concession ni transaction. Quand un artiste avait signé son engagement, il ne s'appartenait plus : il devenait un des accessoires du théâtre : il ne pouvait plus ni vivre, ni respirer, ni chanter que pour l'Opéra. Non seulement il n'avait pas la liberté de se faire entendre dans un concert, avec ou sans rétribution, chez un grand du royaume, chez un ami, mais il lui était sévèrement interdit d'étudier dans une chambre qui donnât sur la rue! Autrement il lui aurait fallu boucher ses fenêtres, les calfeutrer au point d'intercepter le moindre son, la moindre note qu'un passant aurait pu saisir, au préjudice des droits exclusifs du souverain et de l'Opéra.

Mme Mingotti subit cette loi générale et sans exception, comme la mort. Vainement fut-elle sollicitée de donner des concerts chez les

premiers personnages du royaume : l'impitoyable directeur ne se relâcha pas de ses principes et lui refusa toute permission. Une dame d'un rang élevé, insista plus fortement que les autres, en faisant valoir les avantages ou les inconvénients de sa position. Elle était enceinte et dans l'impossibliité d'aller au théâtre. De plus, elle était tourmentée de ces désirs impérieux, de ces irrésistibles fantaisies vulgairement connues sous le nom d'envies de femme grosse. L'une de ces envies, c'était précisément d'entendre un air chanté par Mme Mingotti. Les Espagnols professent, dit-on, beaucoup de respect et d'égards pour toutes les volontés féminines exprimées dans une telle situation : ils vont même jusqu'à s'incliner devant les caprices que la raison excuse le moins, poussés qu'ils sont par un sentiment religieux, ou pour mieux dire par une superstitieuse condescendance. Mais Farinelli n'était pas Espagnol : il ne partageait pas les idées du pays. Aussi, quand on vint lui exposer le pourquoi de la demande, répondit-il assez brusquement qu'il se souciait fort peu de ces considérations-là.

— Mais, lui dit-on, prenez garde; jamais on n'a rien refusé de semblable à une dame de cette classe et dans un tel état.

— Eh bien, ce sera la première fois, et non peut-être la dernière.

— Mais consentez-vous à répondre de toutes les conséquences de votre refus ?

— Pourquoi pas ?

— Même d'une fausse couche ?

— Oui, sans doute, pourvu toutefois qu'on ne me charge pas de réparer l'accident. Cela regarde le mari.

Le mari n'envisagea pas sans terreur la perspective de l'infortune que Farinelli traitait si lestement ; il trouva fort mauvais qu'un musicien se permît de compromettre avec autant de barbarie la progéniture d'un grand d'Espagne, et il résolut d'aller trouver le roi lui-même pour obtenir satisfaction de son favori.

— Sire, dit-il, je viens réclamer auprès de votre majesté contre le directeur de votre Opéra, qui veut absolument tuer ma femme.

— Comment ! s'écria le roi, Farinelli, le meilleur des humains ?

— Oui, Sire, le meilleur des humains en est le plus féroce, du moins en ce qui regarde ma femme et l'enfant qu'elle porte dans son sein.

— Ah ! votre femme sera bientôt mère, reprit le roi, je vous en fais mon compliment.

— Permettez-moi, Sire, de ne le recevoir que lorsque vous aurez sauvé la mère et l'enfant. Il s'agit de la chose la plus simple, de permettre à la mère d'entendre une cantatrice fameuse, Mme Mingotti, que le farouche directeur....

— Je sais, je sais, dit le roi; Farinelli regarde l'Opéra comme un sérail uniquement consacré à nos royaux plaisirs.

— Que ce soit le sien de jouer le rôle d'eunuque, je ne m'y oppose pas, reprit fièrement le mari; mais parce qu'il ne sera jamais ni époux ni père, je n'entends pas qu'il porte malheur à ma paternité, car je veux bien supposer que ma femme n'en meure pas, que son enfant arrive à terme, Dieu sait comment il y arrivera ? Qui ne connaît les terribles effets d'une envie contrariée ? Qui n'en a vu des marques indélébiles gravées sur le front, sur la joue, sur la poitrine ou sur toute autre partie du corps des nouveaux nés ? Et si mon fils ou ma fille allait venir au monde avec une clef de *sol* ou une clef d'*ut* quelque part ? Si mon enfant allait avoir la peau rayée comme un papier de musique ? S'il apportait sur sa petite figure les premières notes d'un air italien ?

Ferdinand VI ne put garder son sérieux ni rester inflexible en écoutant cette réclamation touchante. Il fut d'avis qu'il ne convenait pas d'exposer un grand de son royaume à la chance d'une mésaventure du genre tragique ou du genre bouffon. Il pria Farinelli de lever pour une fois seulement la rigueur de la consigne imposée à ses chanteurs.

Mme Mingotti eut donc la permission de recevoir chez elle la grande dame, qui désirait si vivement l'entendre, et qui, en l'entendant, trouva, que, si on les mesurait au talent de l'artiste, ses désirs n'avaient eu rien d'immodéré.

Mme Mingotti resta deux années en Espagne, d'où elle se rendit en Angleterre. Ses succès y furent aussi brillants que dans toutes les grandes villes d'Italie, qu'elle parcourut ensuite; mais elle revenait toujours à Dresde, qui était sa vraie patrie, tant que vécut le roi de Pologne, Auguste, électeur de Saxe. Après sa mort, elle vint s'établir à Munich, où elle dépensait moins, en tenant sa maison sur un pied honorable. Elle était bien reçue à la cour et recherchée de tous les gens d'esprit et de savoir. Elle parlait trois langues, l'allemand, le français, l'italien, de telle façon qu'il était difficile de discerner quelle était sa langue naturelle. Elle parlait assez bien l'anglais et l'espagnol, et comprenait le latin. Sa conversation était pleine d'intérêt, surtout lorsqu'elle s'entretenait de l'art dont elle possédait tous les secrets. La musique ne cessa pas d'être l'objet de ses prédilections et de ses études. Elle mourut en 1807, et bien que sa voix eût perdu beaucoup de son éclat depuis longues années, elle conserva le goût et l'expression à peu près jusques dans les derniers temps de son existence.

Paul SMITH.

AUDITIONS MUSICALES.

Mme Vartel et M. Delsarte ont donné dimanche passé une matinée de bonne musique vocale et instrumentale. Il s'agissait, pour la première d'un écho, d'une réminiscence de ces intéressantes séances de musique de chambre qui ont eu lieu la saison passée dans la salle Sax ; et, pour le second, de nous faire entendre quelques-uns de ses élèves de chant. On sait que Delsarte est un des meilleurs démonstrateurs de cette partie de la tragédie lyrique. Il enseigne le maintien, le geste, le regard et jusqu'aux émotions que doivent éprouver un amant, un guerrier, un tyran bourrelé de remords. Heureux les auditeurs qui assistent à une séance comme celle de dimanche dans laquelle Delsarte, poussé, moitié par sa fantaisie, moitié par les prières réitérées d'une partie des auditeurs artistes, a joint l'exemple aux préceptes ! L'organe voilé de Delsarte, sa voix tout-à-fait exceptionnelle, si c'est une voix, tient du baryton, du concordant et du ténor par les sons de tête. Au moment où l'on croit cette voix faible, cassée, prête à s'éteindre, il en surgit des intonations profondément tragiques et pleines d'énergie. C'est que Delsarte chante avant tout avec une âme éminemment dramatique et musicale; c'est que Delsarte est un professeur-virtuose d'une expérience consommée dans l'art du chant. Il a dit la belle scène de l'*Orphée* de Gluck : *Soyez sensible à mes pleurs*, et l'air chanté par Thoas : *De noirs pressentiments mon âme intimidée*, dans l'*Iphigénie en Tauride* du même auteur; et l'on ne savait qu'admirer le plus, de cette mélopée antique, de cette harmonie si impressionnante, ou de la manière, de la méthode parfaite du tragédien lyrique, poëte, orateur, comme le qualifiait, il y a quelque temps, Lamartine qui l'entendait chanter ces belles choses pour la première fois. Et puisque nous en sommes sur l'art du tragédien lyrique, nous renouvellerons ici une petite observation que nous fîmes à Baroilhet sur la manière dont il chantait et disait, dans la *Favorte*, la mélodie : *Pour tant d'amour ne soyez pas ingrate*. M. Portehaut a hérité du rôle d'Alphonse, et, il parait aussi, du contre-sens avec lequel son prédécesseur disait ces paroles.

L'amant couronné de Léonor qu'il idolâtre, qui lui fait braver les foudres du Vatican, vient d'acquérir brusquement, d'une manière inattendue et dramatique, la certitude qu'il est trompé par cette femme ; c'est alors qu'il la jette en épouse avilie aux bras d'un mari qui la croit vertueuse. Le roi doit la détester parce qu'il la méprise, et ce n'est pas du ton *amoroso* d'un chanteur de tendres romances qu'il doit parler à sa maîtresse, et comme s'il lui disait, toujours épris d'elle : *Pour tant d'amour ne soyez pas ingrate*. Alphonse est un Espagnol jaloux qui se

venge aussi cruellement que le principal personnage de la pièce espagnole intitulée : *le Médecin de son honneur*. Sa voix, son geste, son regard, doivent être empreints d'ironie et d'amertume. Léonor regarde la terre d'un œil stupéfié, et Fernand interroge tour à tour d'un regard scrutateur le roi et la favorite. Si, au lieu de ce jeu de scène, Alphonse continue son rôle d'amant, et qu'il chante sentimentalement et langoureusement sa douce chanson d'amour à celle qui l'a trahi, et cela en la suppliant d'aimer son rival et de ne *jamais le chasser de son cœur*, Fernand n'a plus qu'à s'aller promener au fond du théâtre comme le fait Roger, ou venir dire au roi et à leur favorite, après cette élégante mélodie : Allons, embrassons-nous tous les trois, et que ça finisse !

Nous ne pensons pas que Delsarte enseignerait à jouer ainsi une scène de tragédie lyrique dans laquelle le chant et la figure doivent être d'une si profonde et si dramatique expression.

M. Depassio, déjà engagé à l'Opéra, où il va débuter, s'est fait entendre deux fois dans la matinée musicale dont nous rendons compte ici. Ce jeune chanteur, qui a obtenu plusieurs prix cette année au Conservatoire, possède une fort belle voix de basse, bien timbrée, expressive et déjà assez exercée. Il a dit l'évocation des nonnes de *Robert-le-Diable*, et les couplets de Zacharie : *Aussi nombreux que les étoiles*, chantés, ou plutôt chanté, car il n'en dit qu'un, par Levasseur, dans le *Prophète*.

Après cette musique dramatique, Mme Wartel, MM. Maurin, Ney et Lebouc, ont dit un beau quatuor de Beethoven dont l'andante rappelle le *Batti, batti, mio mazetto*, cette mélodie pleine de calinerie, chantée par Zerlina dans le *Don Giovanni* de Mozart; puis un andante pour piano et violoncelle du même, dont le thème est note pour note semblable à l'air : *Du moment qu'on aime*, etc., de *Zémire et Azor*, du bonhomme Grétry. Est-ce l'auteur de *Richard* qui a volé Mozart, comme Devienne, le flûtiste compositeur, prit pour le rondeau : *Enfant chéri des dames*, de son opéra des *Visitandines*, un motif de la partition de la *Flûte enchantée?* Ou l'auteur de *Don Juan* aurait-il fait un emprunt au créateur de l'opéra-comique français? Pourquoi pas? Beethoven, si riche de mélodie, a bien emprunté le motif dont nous avons parlé plus haut à Mozart. Quoi qu'il en soit de ces réminiscences peut-être involontaires, et qui sont assez fréquentes chez nos plus habiles compositeurs, prenant, comme Molière, leur bien partout où ils le trouvent, Mme Wartel et ses co-concertants ont dit, avec l'ensemble et le fini d'exécution qui distinguent éminemment ces virtuoses, cette musique, d'un style pur, classique, et dans lequel on ne devrait plus écrire, car il est impossible de l'égaler.

Beethoven lui-même, après avoir marché si audacieusement dans la voie classique, a tenté d'innover à la fin de sa carrière. A-t-il eu tort ou raison? *That is the question*, comme dit Hamlet. Voilà la question dont, par voie d'analyse, nous pourrons bien un de ces jours rechercher l'intéressante solution. En attendant cette recherche, qui se lie au progrès et à l'avenir de l'art, disons que le très-classique quintette de Mozart, pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, a été délicieusement exécuté par MM. Verroust frères, Rousselot, Klosé et Mme Wartel.

HENRI BLANCHARD.

REVUE CRITIQUE.

Musique de piano.

J. BLUMENTHAL.

UNE NUIT A VENISE, op. 7. — LES DEUX ANGES, op. 8. — TROIS MAZURKAS, op. 9. — LA BRISE DU SOIR *et* NOCTURNE, op. 10. — LES OISEAUX, op. 11, CHANT NATIONAL CROATE.

Chateaubriand, dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, que le journal *la Presse* continue à donner à ses lecteurs, parle de lui, et puis de lui, et toujours de lui, avec l'outrecuidante naïveté d'un homme de génie qu'il était; et tout cela sous l'apparence d'une excessive modestie passablement fausse, surtout lorsqu'il dit : *A nous seuls, vulgaire, il est permis de parler de nous, parce que personne n'en parlerait.* Aussi, quand le sublime auteur d'*Atala*, qui se compare, dans lesdits Mémoires, à Dante, Arioste et Milton, avec une légère restriction, laisse tracer à sa plume quelques épisodes qui font diversion à cette individualité égoïstique, il est alors aussi intéressant que pittoresque. On a pu lire, dans un des derniers numéros du journal précité, le chapitre dans lequel il parle de son intimité avec la famille royale de Prusse à l'époque où il fut envoyé ministre plénipotentiaire à Berlin. Il y a quelque chose d'original et de piquant dans ce qu'il dit du roi prédécesseur de celui qui règne maintenant, et qui n'osait pas avouer publiquement qu'il préférait Gluck à Rossini, si fort à la mode alors. Ce pauvre roi se cachait à ses courtisans pour le dire en secret à notre ambassadeur. Chateaubriand exalte beaucoup, au reste, le goût musical qui règne dans toute la population prussienne, et particulièrement à Berlin; et il ajoute, à la louange de notre art : *Partout où il y a un piano, il n'y a plus de grossièreté.*

A ce compte-là, Paris est une des villes les plus civilisées et les plus polies de l'Europe; car où ne trouve-t-on pas un piano maintenant? Beaucoup de locataires même de notre capitale trouvent que, sous ce rapport, il y a superfétation de civilisation. M. Blumenthal est un des plus jeunes et des plus actifs propagateurs, par ses ouvrages et son exécution brillante, de cette civilisation : il a déjà beaucoup écrit pour le piano, et personne ne songe à s'en plaindre; car tout le monde jouant plus ou moins de cet instrument, chacun semble prêt à dire, avec une légère variante, ce qu'a proclamé Legouvé dans son poëme du *Mérite des Femmes* :

> Les *pianos*, quoi qu'en dise une maligne envie,
> Sont les fleurs, ornement du désert de la vie.

M. Blumenthal écrit donc pour cet instrument ses impressions de voyage. Le voilà maintenant au Lido, sur les lagunes, dans la pauvre et triste Venise. Sa main gauche *barcarollise*, et figure sur le clavier de son instrument, et par son dessin mélodique, le bruit monotone de l'aviron qui guide la gondole, tandis que sa droite chante une mélodie rêveuse dans la fantaisie intitulée : UNE NUIT A VENISE. Des échos lointains de guerre se font entendre sur un *tremolando*, frémissement lointain aussi de la brise qui apporte les gémissements des victimes de l'oppression qui noie, emprisonne, et fait de la cité jadis riche, brillante et joyeuse, comme dit énergiquement Tacite : *Ubi solitudinem faciunt, pacem appellant*, la solitude du désert, de la tombe, qu'ils appellent la paix.

En contraste de ces sombres et pénibles impressions, Blumenthal s'élance vers le ciel sur les ailes d'une muse religieuse, d'Eloa ou de sainte Cécile, peut-être; et dans des arpéges aériens qui semblent descendre des harpes d'or auxquelles les poëtes ont fait, de tout temps, accompagner les louanges du Seigneur, il nous transmet les chants des chérubins, des esprits, des intelligences suprêmes, sous ce titre : LES DEUX ANGES. Le jeune virtuose intitule aussi cela : *Morceau caractéristique*; nous le nommons, nous, un caprice religieux, une idéalité musicale, régulière cependant, bien écrite, et dont les pianistes aimeront à bercer leurs loisirs.

Le jeune compositeur-virtuose nous ramène sur la terre, nous la fait mesurer de pas réguliers et chorégraphiques. C'est-à-dire que M. Blumenthal a cru devoir écrire un second livre de TROIS MAZURKAS, de ces œuvres tout empreintes de naïveté, comme les a importées en France le pianiste exceptionnel, Chopin. Ce sont ces rhythmes brisés à plaisir, des tournures de mélodie rétrospective, qui donnent à ces pièces une allure de musique nationale, même quand elles ne viennent pas de la Lithuanie, de la Bohême ou de la Podolie. Les deux dernières mazurkas de ce recueil sont surtout délicieuses par leurs thèmes. Ce genre de musique a seulement l'inconvénient d'être toujours de la même cou-

leur; mais cela doit beaucoup plaire à ceux qui aiment exclusivement cette couleur, comme à ceux qui n'aiment que la note unique que fait un des saltimbanques dans la pièce de ce nom.

Voici deux petits nocturnes qui chantent la *brise du soir*. C'est de la mélodie suave et fraîche : cela est sans recherche harmonique, celui surtout qui est dédié à mademoiselle Léonore Rothschild; il est en *la* bémol majeur, en mesure à quatre temps. C'est plastique; c'est du chant large et noble, sous lequel se dessine non moins largement une harmonie et rationnelle et riche et simple tout à la fois. Si quelque mauvaise pensée vous traverse l'esprit; si l'on se sent le cœur oppressé par quelque chagrin secret que l'on n'ose avouer, dire ou entendre un morceau de musique de ce caractère, de ce style, de cette inspiration tranquille et pure et splendide, doit chasser la mauvaise pensée et consoler le cœur.

On a beaucoup abusé de la musique imitative en voulant peindre surtout toutes sortes de batailles, à commencer par celle de Prague; on a beaucoup critiqué ce genre de musique ; mais si l'illustre Beethoven n'a pas trouvé au dessous de lui de nous faire entendre le chant de la caille dans une de ses plus belles œuvres symphoniques, M. Blumenthal a bien pu intituler un de ses morceaux pour le piano LES OISEAUX, charmante fantaisie ou caprice, étude de vélocité faite pour transformer les doigts, les mains des exécutants en autant d'ailes d'oiseaux.

Les ornithologistes ou ornithologues trouveront qu'il y a trop de coups d'ailes dans cette charmante fantaisie et pas assez de circonvolutions; mais les musiciens et les pianistes trouveront cela joli, brillant, et jugeront à vue d'oiseau que l'auteur de ce morceau en en écrivant plusieurs de ce caractère est toujours sûr d'arriver à tire d'aile au succès.

Voici maintenant que la politique, qui se fourre partout, a inspiré à M. Blumenthal une fantaisie ou chant national des Croates. C'est une espèce de marche rudement rhythmée, marche de la barbarie héréditaire, disciplinée, organisée, foulant aux pieds l'humanité plaintive. Ce morceau est une inspiration, un reflet de la marche des Scythes de Gluck, dans son *Iphigénie en Tauride*. Cela commence simplement, *misteriosamente*, comme la calomnie de maître Bazile; et puis ce rhythme impérieux s'enrichit d'une harmonie bruyante et sauvage; et puis cela vous locomotionne malgré que vous en ayez; et cela vous donne enfin l'idée d'une orgie soldatesque dont le mouvement transporté sur la scène serait d'un effet dramatique et saisissant.

Pendant que les pianistes célèbres se reposent ou se retirent, alors que filent ces étoiles du ciel harmonieux, d'autres surgissent à l'horizon et brillent d'un éclat nouveau. Comme un autre Leverryer, nous signalons la planète-Blumenthal qu'on voit maintenant à l'œil nu et qu'on entend à oreille ouverte dans l'Europe musicale, où il va régner sans partage, en attendant qu'il devienne comme ses prédécesseurs riche capitaliste ou prince souverain.

HENRI BLANCHARD.

NÉCROLOGIE.

Charles Baudiot.

La mort vient de frapper cet artiste éminent, dont la carrière fut également longue et honorable.

Charles Baudiot était né en 1760; il se distingua de bonne heure par son talent sur le violoncelle, auquel il joignit celui de la composition.

Il fit partie de l'orchestre de l'Opéra, de la Chapelle, et fut professeur de violoncelle au Conservatoire de musique.

Il concourut avec Baillot, Levasseur et Catel à la rédaction de la *Méthode de violoncelle* et *de basse d'accompagnement* adoptée pour l'enseignement dans cette école nationale.

Son digne élève et successeur dans le professorat, M. Vaslin, a prononcé sur sa tombe quelques paroles simples et touchantes, qui rendent un parfait hommage à ses qualités morales et à son caractère irréprochable.

« Je suis sûr, a-t-il dit, de ne trouver qu'approbation en affirmant » que celui auquel nous venons dire l'éternel adieu emporte les regrets sincères de tous ceux qui l'ont connu. Sa longue carrière, » laborieusement remplie, est un digne exemple à offrir aux jeunes » artistes; et je le dis hautement, l'amour de l'art fut bien plus son » mobile que l'amour-propre. Parmi nos devanciers le nom de Baudiot restera toujours honorable au milieu de ceux des professeurs » qui contribuèrent à l'illustration du Conservatoire. Bon, indulgent, » n'ayant que des paroles encourageantes pour les jeunes gens, son » cœur, qui n'avait point veilli, lui était un sûr garant de leur sympathie. Sa bienveillance lui acquit autant d'amis que de disciples. »

Charles Baudiot laisse un grand nombre de concertos, sonates, duos, trios, variations, nocturnes, dont plusieurs ont pris rang parmi les œuvres classiques.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 26 septembre 1849.

La Belgique conserve de nombreuses traces de ses mœurs du moyen âge; elle a des sociétés de toute espèce qui rappellent ces corporations, jadis si puissantes, avec lesquelles les comtes de Flandre et les ducs de Bourgogne eurent si souvent à compter. Il n'y a plus rien de politique dans leur organisation, à la vérité; elles ne se mêlent en aucune façon des affaires de l'État, mais il est des moments où, tout en restant dans la sphère de leurs occupations pacifiques, elles rendent à nos vieilles cités leur physionomie d'autrefois. Depuis quatre jours on ne fait pas un pas dans Bruxelles sans rencontrer une troupe d'individus marchant militairement au son du tambour ou d'une musique d'harmonie; l'un d'eux porte une bannière ornée d'attributs, et à laquelle pendent des médailles d'or, de vermeil ou d'argent, en plus ou moins grand nombre. Ce sont des compagnies d'archers, d'arbalétriers, d'arquebusiers, de joueurs de balle, de quilles, etc., qui viennent de tous les points du pays se disputer le prix de l'adresse. Les médailles qui pendent à leur bannière comme de glorieux trophées, sont celles qui leur sont échues à la suite de concours. La veille du jour fixé pour l'ouverture des fêtes dont Bruxelles vient d'être le théâtre, toutes ces sociétés ont fait processionnellement leur entrée dans la capitale, précédées d'une des musiques de la garnison, et sont venues se ranger sur la place de l'Hôtel-de-Ville, formée presque tout entière d'édifices du XVe siècle. Là, le bourgmestre alla leur offrir le vin d'honneur. Au costume près, c'était un spectacle d'il y a quatre siècles. Les sociétés dont je viens de vous parler ne sont pas les seules qui soient entrées triomphalement à Bruxelles ces jours-ci. Quarante-quatre corporations vocales sont également venues prendre part à un concours de chant d'ensemble qui a eu lieu lundi dernier. Mais n'anticipons pas sur les événements de la semaine. Le mieux que nous ayons à faire est de suivre l'ordre du programme.

Dimanche donc a eu lieu la séance publique de la classe des beaux-arts de l'Académie. Cette séance est la seule qui attire un public nombreux ; les classes des lettres et des sciences n'ont que de rares auditeurs. Si vous voulez en savoir la raison, c'est que ces deux dernières ne se composent que de lectures, tandis que la musique entre pour une grande part dans le programme de la classe des beaux-arts. On a commencé par une ouverture de M. Stadtfeld, lauréat du grand concours de composition, dont le résultat allait être solennellement proclamé un peu plus tard. Est venu ensuite un discours de M. Fétis père, directeur de la classe et président de l'Académie. L'orateur a eu une idée heureuse, et il l'a supérieurement développée. Il a montré la lutte ouverte de nos jours entre l'industrie et l'art, entre l'utile et le beau, entre les idées positives et le sentiment. Il n'a pas dissimulé les dangers de cette tendance du siècle à tout sacrifier aux intérêts matériels. Selon lui, et il n'a que trop raison, le résultat de ces déplorables efforts sera d'arriver au prétendu perfectionnement social des États-Unis de l'Amérique, où l'homme est réduit à la condition de machine fonctionnante. Cependant, quelque sombre qu'apparaisse l'avenir, les artistes doivent lutter contre leurs oppresseurs, c'est-à-dire contre ceux qui, croyant élever l'homme, le dégradent au point de lui faire envisager la satisfaction des besoins matériels, comme le suprême bonheur. Ils doivent avoir foi en eux-mêmes et en leur mission, pour réveiller le zèle de ceux qui doutent, et pour convertir les incrédules. Ce discours a causé une profonde sensation. Si la cause des arts était toujours plaidée ainsi, ils finiraient par gagner leur procès, malgré l'ardeur des partisans de l'utile.

Après l'exposé des travaux de la classe pendant l'année écoulée, exposé fait par le secrétaire perpétuel, la cantate a été couronnée à la suite du grand concours. Cette cantate est l'œuvre de M. Stadtfeld, jeune artiste de la plus haute espérance. M. Stadtfeld est le fils d'un musicien de la chapelle du duc de Nassau; il fut présenté enfant au roi des Belges, à l'un des voyages que ce souverain fit à Wiesbaden. Le roi le prit sous sa protection, l'amena à Bruxelles, et le plaça au Conservatoire, où il fit toutes ses études, depuis le cours de solfége jusqu'à celui de composition. Pendant huit ans, le jeune Stadtfeld reçut une pension de son royal protecteur. Il répondit à cette bienveillance en obtenant les premières distinctions dans toutes ses classes. Vous avouerez qu'au point de vue des arts, la royauté a quelques bons côtés. Voici un jeune homme auquel elle a donné une carrière, et la musique lui devra peut être un excellent compositeur de plus.

Le sujet de la cantate de M. Stadtfeld est le *Songe du jeune Scipion*. Scipion s'endort dans la mollesse; énervé par les jouissances, il est indifférent aux dangers de la patrie. Cependant, Rome est menacée par Annibal. Deux divinités lui apparaissent dans un songe : la Vertu et la Volupté. La Vertu lui reproche son abaissement et lui crie de prendre les armes pour combattre les Carthaginois; la Volupté s'efforce d'exercer sur lui le pouvoir dangereux de ses séductions : c'est la Vertu qui l'emporte. Il y a dans cette scène des oppositions favorables à la musique; M. Stadtfeld en a bien profité. Son morceau renferme des mélodies heureuses; mais il est surtout remarquable par le travail de l'instrumentation. Il y a là plus que de l'habileté, il y a le génie des effets d'orchestre. C'est M. Octave, le premier ténor de notre opéra, qui a chanté le rôle du jeune Scipion.

A peine la séance de la classe des beaux-arts était-elle terminée, qu'il a fallu courir au Parc (les Tuileries de Bruxelles), entendre un concert de musique d'harmonie, intéressant en ce sens que les exécutants n'étaient ni des militaires, ni des artistes de profession, mais de simples ouvriers de grands établissements industriels du pays, auxquels leurs patrons ont fait cadeau d'instruments, et qui, au lieu de passer au cabaret tous leurs instants de loisir, en emploient une grande partie à apprendre et à répéter, pour se faire entendre dans leurs fêtes locales, des ouvertures, des fantaisies, des pots-pourris, etc. Vous voyez que, sous un gouvernement monarchique, nous avons des institutions quasi-républicaines. Depuis longtemps, on s'occupe en Belgique de ce qui peut instruire et moraliser les classes populaires. C'est encore à la musique qu'on s'adresse pour cela. Il est évident que des ouvriers qu'on accoutume à goûter les jouissances des arts s'élèvent de beaucoup au-dessus de ceux qui ne savent que s'enivrer pour se distraire. Si vous pouviez convertir les chefs de vos établissements industriels à cette vérité et les décider à faire quelques essais en ce genre, la France deviendrait plus facilement gouvernable, j'en ai du moins la conviction. A leur concert de dimanche dernier, nos ouvriers se sont supérieurement tirés d'affaire; ils ont joué avec beaucoup de justesse et de précision une suite de morceaux difficiles. Leur nombre était d'environ cent soixante.

Lundi, ce fut une autre cérémonie : le concours de chant d'ensemble dans le temple des Augustins, ancienne église consacrée aux cérémonies publiques, et où l'on peut admettre trois mille spectateurs. L'estrade, qui remplit tout le chœur, suffit à contenir douze cents exécutants. Toutes les fois que j'assiste à l'un de ces concours, fréquents dans notre pays, je me prends à regretter qu'on réunisse ainsi quinze à dix-huit cents chanteurs pour n'en faire entendre tout au plus que trente ou quarante à la fois, au lieu d'en former une de ces masses vocales comme l'Allemagne en offre le curieux spectacle dans ses festivals. Si vous me demandez le motif de cette singularité, je serai forcé de vous avouer que le mobile de cet empêchement des sociétés de chant est moins l'amour de l'art que la vanité. Elles viennent dans l'espoir de remporter le prix et d'avoir une médaille de plus à ajouter à leur drapeau. Les trois quarts au moins s'abstiendraient, s'il s'agissait seulement de participer à un ensemble qui ne donnerait pas aux individualités l'occasion de se faire jour. Il faut que vous sachiez que les sociétés couronnées sont reçues, au retour dans leur localité, avec de grands honneurs. Les magistrats municipaux et une partie de la population se portent à leur rencontre; on tire le canon en leur honneur; les cloches sonnent à toute volée. La cité entière se réjouit de l'avantage obtenu par quelques-uns de ses membres.

Le concours de chant d'ensemble était divisé en cinq catégories : 1° communes de seconde classe; 2° communes de première classe; 3° villes de seconde classe; 4° sociétés militaires; 5° villes de premier rang. Vous comprenez que parmi les sociétés des communes, il en est qu'on a grand'peine à entendre sérieusement. Quelles notions voulez-vous que les habitants d'un bourg éloigné de la capitale, et dans lequel jamais on n'entend de véritable musique, aient de la mise de voix, de la prononciation et des nuances. Vous n'auriez pu vous empêcher de rire si vous aviez assisté comme moi lundi à l'exécution du finale du quatrième acte de la *Muette* ou du chœur des gondoliers de la *Reine de Chypre* par de braves Flamands, qui chantaient leur partie comme on chante au lutrin. Au fur et à mesure qu'on avance dans les catégories, l'exécution s'améliore. Entre les communes et les villes de second rang, la différence est très-sensible; le progrès est encore plus marqué quand arrive le tour des villes de premier rang. Ici l'on s'aperçoit que les chanteurs ont été en rapport avec de véritables artistes, et que leur oreille s'est formée à l'audition des bonnes choses.

Le concours spécial ouvert entre les sociétés militaires n'a pas été le moins intéressant de la journée. On a entendu avec plaisir de nombreuses compagnies du génie, des lanciers, des chasseurs à cheval et d'un régiment de ligne chanter avec précision des chœurs très rhythmés. La Prusse nous a précédés dans cette voie; elle a depuis longtemps des compagnies chantantes dans les régiments. C'est une excellente institution que vous devriez adopter en France. En temps de paix, les chants exécutés à la tête des troupes soutiennent leur moral dans les longues marches; en temps de guerre, ils stimulent leur courage. Vous me direz que les soldats français n'ont pas besoin de cette excitation factice, et vous aurez peut-être raison; mais enfin, trop ne nuit pas en pareil cas.

Le concours de chant d'ensemble avait commencé à neuf heures du matin; il a fini à dix heures et demie du soir. Quatre-vingt-huit morceaux ont été chantés dans cette interminable séance par quarante-quatre sociétés concurrentes. Quelle position pour le jury obligé de dévorer toutes ces notes justes et fausses! Il faut espérer qu'une autre fois, par humanité, on établira des juges particuliers pour chaque catégorie.

La décision du jury, à la suite du dernier concours, s'est longtemps fait attendre; les assistants qui souhaitaient de se retirer, ce qui est assez naturel, car il était onze heures du soir, commençaient à murmurer. Leur mécontentement s'est converti en une bruyante approbation, quand le président est venu prononcer, en son nom et en celui de ses collègues, un discours duquel il résulte que le chant d'ensemble a fait de grands progrès en Belgique. Cette déclaration a été chaudement applaudie par tous les concurrents qui saisirent avec empressement cette occasion de rendre hommage à leur propre mérite. Je suis obligé d'avouer que je ne partage pas l'opinion émise par le jury, et que, selon moi, nos sociétés n'ont fait aucun progrès depuis le dernier concours, c'est-à-dire depuis deux ans. Je vous le dis en confidence; mais je me serais bien gardé de rien avancer de semblable pendant la séance de lundi. Il n'est pas certain que je fusse sorti sain et sauf de l'enceinte des Augustins.

Toute la nuit on entendit des chœurs dans les rues et sur les places publiques. Les vainqueurs célébraient leur victoire; les vaincus oubliaient gaîment leur défaite. La rivalité n'engendra pas de rixes; il n'y eut de versé que de la bière à la table des sociétés communales, et du vin de champagne à celle des sociétés urbaines. Bruxelles avait une physionomie dont rien de ce que vous voyez à Paris ne vous donnerait l'idée.

NOUVELLES.

*** Demain, lundi, à l'Opéra, la *Favorite*.

*** Roger a chanté un seconde fois la *Favorite*, et comme on devait le prévoir, il y a été mieux encore que la première. Désormais le rôle de Fernand lui appartient par droit de conquête, chose plus difficile, à tous égards, qu'une création. En artiste consciencieux et intelligent, il a modifié son intention du troisième acte; il n'a plus menacé le roi de son épée; il a contenu sa rage dans les bornes du respect et de la tradition. Pourquoi n'y est-il pas revenu dans le duo final du quatrième acte? Nous ne saurions trop l'engager, au nom de la musique, à supprimer la forme du dialogue et l'affreux unisson. Donizetti n'est plus de ce monde, mais il ne faut pas en abuser.

*** La *Muette de Portici* était annoncée pour mercredi : c'était Espinasse qui devait chanter le rôle de Masaniello; mais du jour au lendemain l'affiche a changé le nom du ténor et annoncé la rentrée de Poultier. Le public n'y a pas perdu. Poultier nous est revenu tel que nous le connaissions, avec des défauts sans doute, mais aussi avec un charme de voix et de prononciation qui lui est particulier. Personne n'a jamais dit mieux que lui ces vers, qu'il adresse à Fenella :

Ferme tes yeux, ma sœur; la fatigue t'accable.
Repose en paix; je veillerai sur toi.

C'est dommage que, dans l'air qui suit, sa voix ait cédé à sa tendance naturelle, en montant de plus d'un demi-ton. Vendredi, Poultier a chanté *Robert le Diable* : dans plusieurs passages de ce beau rôle, il a été justement applaudi.

*** Les répétitions du ballet nouveau, la *Filleule des fées*, ont encore occupé toute la semaine : la première représentation en est fixée à vendredi prochain. Les principaux rôles seront remplis par Carlotta Grisi, Petitpa et Perrot, qui reparaîtra dans cet ouvrage, dont il est l'auteur pour la partie chorégraphique. La musique est de M. Adolphe Adam, et l'on assure que l'administration s'est mise en frais extraordinaires de décors et de costumes.

*** Dans quinze jours aura lieu la reprise du *Prophète* avec Mme Viardot, Roger et Mme Castellan.

*** On va s'occuper aussi de l'*Enfant prodigue*, opéra nouveau, dont la musique est de M. Auber, et qui, se rattachant par son sujet aux splendeurs de l'antique Egypte, se prêtera naturellement à une mise en scène magnifique.

*** Dans le courant de l'hiver, Mme Cerrito et Saint-Léon doivent faire leur rentrée et monter deux ballets nouveaux.

*** Il est question de la rentrée de Barroilhet ou de Massol; pourquoi pas de tous les deux?

*** Duprez est de retour à Paris. Conformément à sa promesse, il se prépare à donner un concert au bénéfice des malheureux habitants de Valmondois. Il aura pour auxiliaires dans cette œuvre charitable, les élèves qui l'ont accompagné dans son excursion départementale, et qui composaient une troupe à peu près complète de grand opéra. Paris sera donc admis à son tour à jouir des talents réunis du maître et des élèves. Il n'est pas douteux qu'un spectacle de cette nature ne pique vivement la curiosité.

*** Mlle Méquillet se dispose à partir pour Bruxelles, où elle va créer le rôle de Fidès dans le *Prophète*. Dans une soirée intime, la jeune et célèbre artiste a exécuté plusieurs morceaux de cet admirable ouvrage avec un talent vraiment supérieur de cantatrice et de tragédienne.

*** Au nombre des théâtres qui se préparent à monter le *Prophète* il faut ajouter celui de La Haye.

*** Une dernière répétition générale de la *Fée-aux-Roses* a eu lieu hier au soir à l'Opéra-Comique, et la première représentation de cet ouvrage, qui contient tant d'éléments de succès, sera donnée demain lundi, 1er octobre. Tout présage une soirée du genre de celles des *Mousquetaires de la Reine* et du *Val d'Andorre*.

*** Le Conseil d'État s'occupe activement du projet de loi sur les théâtres. Une enquête a été ouverte sur la situation des théâtres de Paris et des départements. Plusieurs membres de la commission des auteurs dramatiques, plusieurs directeurs ont été entendus. M. Victor Hugo a comparu cette semaine devant le comité de législation, ainsi que M. Alexandre Dumas. On pense que le rapport qui doit servir de base au projet de réforme théâtrale pourra être déposé au commencement du mois prochain entre les mains de M. le ministre de l'intérieur. De cette manière, l'Assemblée législative ne tarderait pas à être saisie d'une question, qui intéresse à la fois l'art, l'industrie, le commerce et l'avenir de plusieurs milliers de familles.

*** Les réparations qui s'exécutent dans une partie des bâtiments du Conservatoire ne pouvant être terminés avant huit jours, le directeur a été autorisé par le ministre à proroger la rentrée des classes jusqu'au 10 octobre prochain.

*** C'est toujours au 1er octobre prochain que M. Panseron rouvrira son cours de solfége, de chant et d'harmonie

*** Teresa Milanollo donne en ce moment des concerts à Hombourg.

*** M. Léonard, le jeune et déjà célèbre violoniste belge, professeur au Conservatoire de Bruxelles, vient de passer quelques jours à Paris.

*** M. Ferdinand Lavainne doit venir prochainement à Paris, pour y faire entendre plusieurs publications nouvelles de musique de chambre. On cite principalement un grand septuor pour piano, hautbois, clarinette, basson, cor, violoncelle et contre-basse, comme une œuvre très-remarquable. Cet ouvrage, dédié à M. Stanislas Verroust, doit paraître incessamment chez Mme veuve Launer, où sont aussi publiés les trois trios et le grand quintette du même auteur.

*** La fondation de trois prix a été proposée à l'Académie française par M. Delestre Poirson, ancien directeur du Gymnase. Une allocation de 3,000 fr. serait donnée 1° au meilleur ouvrage littéraire publié dans l'année, et qui pourrait être avoué par le gouvernement et la morale; 2° au meilleur ouvrage dramatique qui satisferait aux mêmes exigences; 2° à un comédien obscur, qui dans les emplois secondaires se serait fait remarquer par une vie honorable et par son zèle à servir les directeurs et les acteurs. Les deux premiers legs ont été acceptés sans difficulté par l'Académie. La troisième proposition, soutenue par M. Victor Hugo, qui a pris chaleureusement sous sa tutelle les intérêts des comédiens, n'a été accueillie qu'à la condition d'être modifiée par un amendement qui change tout à fait la nature du prix, puisqu'il exigerait dans le comédien un *certain mérite* théâtral. Cet amendement n'est pas jusqu'à présent adopté par le fondateur, et l'on craint que par suite de cette dissidence, les comédiens ne profitent pas de ses généreuses intentions.

*** Si nos abonnés d'Angleterre et d'Espagne ne reçoivent pas avec leur journal les différents morceaux de musique que nous y joignons de temps en temps, cela tient aux conventions postales de ces deux royaumes, plus rigoureuses que celles de tous les autres pays étrangers, et qui frappent d'un droit exorbitant les envois de cette nature. Nous les prions donc de vouloir bien nous indiquer une personne entre les mains de laquelle nous puissions les remettre à Paris; autrement, nous saisirons la première occasion favorable de les leur faire tenir directement.

*** La saison des eaux qui finit a été pour M. Albert Sowinski l'occasion de faire entendre son beau talent de pianiste avec un succès toujours de plus en brillant. Ses concerts en Poitou, aux Sables-d'Olonne et aux Pyrénées ont partout et toujours attiré un nombreux auditoire. Dans plusieurs localités, à Montmorillon, par exemple, des amateurs distingués lui ont prêté leur concours. A Cauterets, les pauvres lui sont redevables d'une somme de 500 fr., produit d'une quête à l'église paroissiale, où l'on exécutait une messe de sa composition. A Bagnères-de-Luchon il donna une soirée, en société avec deux autres artistes, MM. de la Grave et Garreau. Enfin, M. Sowinski termina son voyage en s'arrêtant à Bagnère-de-Bigorre, et une seconde exécution de sa messe brève y eut lieu sous sa direction. Les journaux ne tarissent pas en éloges sur le double talent de M. Sowinski, comme compositeur et pianiste; si nous ne les répétons pas ici, c'est que nos lecteurs n'y trouveraient rien à apprendre.

*** Une ancienne danseuse de l'Opéra, Mlle Julia, vient de mourir aux Batignolles.

Chronique étrangère.

*** *Berlin.* — Pour l'anniversaire de la naissance du roi, on annonce la représentation d'*Armide*, opéra de Gluck, avec Mme Koester.

*** *Hambourg.* — M. A. Watlerstein, de Hanovre, a fait exécuter trois fois au Thaliatheater des compositions qui sont très en faveur, et qui ont été accueillies par de vifs applaudissements; plusieurs morceaux ont été redemandés. Ce qui fait surtout le mérite et le charme des productions de M. Wallerstein, c'est la couleur caractéristique qui les distingue, jointe à la simplicité des mélodies, qui sont tout-à-fait dans le style populaire.

*** *Munich.* — Le 8 septembre, la chapelle de la cour a donné un concert à Augsbourg, en commémoration du père de Mozart, né dans cette dernière ville. La solennité a eu lieu dans la grande salle de l'Hôtel-de-Ville; c'est une des plus belles et des plus magnifiques salles qui existent en Europe.

*** *Ostende, 26 septembre.* — Samedi dernier, nous avons encore eu une belle soirée musicale au Casino. Nous avons entendu l'excellente pianiste Mme Charbogne, la charmante cantatrice, Mme Marie Blanc, et le professeur de chant, M. Gerstœcker. C'est la seconde fois que nous assistons à un concert de Mme Charbogne. Cette artiste se distingue par l'expression nette des phrases qu'elle exécute; elle met du sentiment dans ce qu'elle joue. Mme Marie Blanc a une belle voix qu'elle conduit avec beaucoup d'art. M. Gerstœcker, dans la romance de Schubert, la *Sérénade*, a prouvé l'excellence de sa méthode et la variété de ses ressources.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

RELIURE-MOBILE

A LAMES INDÉPENDANTES,

Brevetée sans garantie du Gouvernement.

Le but de cette **RELIURE-MOBILE** est de remplacer les portefeuilles dits à *Grébiches*, dans lesquels sont tendus des fils. Elle a, sur ce système, les avantages suivants :

1° De permettre de placer et de retirer les feuilles ou cahiers avec plus facilité;

2° De les maintenir sans altération;

3° De se fermer à clef (à volonté) de manière à pouvoir feuilleter, comme s'ils étaient reliés, les feuilles ou cahiers qu'on y a placés, sans qu'il soit possible de les retirer autrement qu'avec la clef.

L'emploi de cette **RELIURE-MOBILE** est très-étendu; elle sert à mettre de la **musique**, des lettres, des manuscrits, des journaux, des feuilletons, des gravures, des livraisons d'ouvrages publiés par souscription, des pièces de procédure, des feuilles volantes de comptabilité, etc., etc.

Les prix varient, suivant les formats, depuis 6 fr.; pour musique, 12 fr.

Chez LARE-ESNAULT, 23, rue Feydeau, à Paris;
Et chez BRANDUS et Cie, 97, rue Richelieu.

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

DEUX MORCEAUX NOUVEAUX

DE

ÉMILE PRUDENT.

Op. 32. Air et Marche arabe	7 50
Op. 33. Farandole	7 50

Du même auteur.

Op. 18. Grande fantaisie sur les Huguenots	10
19. Scherzo et Impromptu	6
20. Fantaisie sur le grand trio de Robert le Diable	9
26. Fantaisie sur la Juive	10
27. Marche triomphale de Charles VI	7 50

Publiée par S. BIDAULT, 26, boulevart Poissonnière.

MUSIQUE DE LÉON KREUTZER.

DEUXIÈME SÉRIE DE MÉLODIES POUR UNE VOIX.

Villanelle	2 »	Dites, la jeune belle	3 50
Sommeil	2 »	Je ne prise pas tel baiser	2 »
L'Abencerage	2 »	La véritable Manola, Séguedille	4 50
L'Ange au Berceau	2 »	Jeune Fille et jeune Fleur	2 »
Pauvre Fleur	2 »	Le Temps	2 »
Lamento	3 »	Bergeronnette	2 »
Gazelle	2 »	Sans la nommer	2 50
Rêverie	2 »	Le Départ pour la chasse	2 50
Un Petit Enfant	2 »	J'ai tout donné pour rien	2 »

DIAPHANOGRAPHE-LARD pour apprendre à écrire et à dessiner sans maître et sans papier.

Pourvu qu'un enfant ait la force de tenir un crayon, il peut écrire et dessiner correctement.

Le Diaphanographe sert aussi pour écrire la musique.

Avec cet instrument, on obtient à l'instant l'épreuve de ce que l'on a dessiné, et une contre-épreuve sur papier ou pierre lithographique; soit la reproduction exacte de médailles, feuilles naturelles, fleurs, ou dessins de dentelles, de broderies, d'étoffes, de châles, etc., etc.

Prix avec modèles : 2 fr.

LARD-ESNAULT, papetier, 25, rue Feydeau. (*Déposé*).

Publié par BRANDUS et Cᵉ, 87, rue Richelieu.

OEUVRES
DE
J. BLUMENTHAL,

POUR LE PIANO.

Op. 1.	La Source, caprice	6 fr.
2.	Le Rêve et la Brillante, deux caprices	5
3.	Le Calme, Une Fleur, Valse Styrienne, trois mélodies	5
4.	Fête Cosaque, caprice	6
5.	Trois mazurkas	6
6.	Deux valses, nº 1 et nº 2, chaque	5
7.	Une nuit à Venise, fantaisie	*net* 3
8.	Les Deux Anges, morceau caractéristique	*net* 3
9.	Trois mazurkas	*net* 3
10.	Nº 1, Brise du soir; nº 2, Nocturne, chaque	*net* 2
11.	Les Oiseaux, caprice	*net* 3
Chant national des Croates		*net* 2

POUR PIANO A QUATRE MAINS.

Chant national des Croates . . . . . *net* 3

BRANDUS et Cᵢᵉ, éditeurs, 87, rue Richelieu.

LA MUSIQUE
MISE A LA PORTÉE
DE TOUT LE MONDE,

Exposé succinct de tout ce qui est necessaire pour juger de cet art et pour en parler sans en avoir fait une étude approfondie,

Par F.-J. FÉTIS père,

Troisième édition authentique, revue, corrigée, augmentée de plusieurs chapitres, d'un dictionnaire des termes de musique et d'une bibliographie française de la musique entièrement refaite.

Un très-fort volume in-8°, Prix : 6 francs.

De tous les livres qui ont été publiés sur la musique, *la Musique mise à la portée de tout le monde* est celui dont le succès a été le plus brillant, soit par le nombre d'éditions qui en ont été publiées, soit par les traductions qu'on en a faites dans toutes les langues de l'Europe.

Quoiqu'il ne soit pas nécessaire de justifier le succès, et que lui seul ait raison par le temps qui court, nous ne craignons pas de dire que le livre dont nous donnons une édition nouvelle pourra soutenir et en tout temps l'examen le plus sévère de ses titres à la faveur dont il jouit. Véritable encyclopédie musicale, *la Musique mise à la portée de tout le monde* renferme l'exposé le plus simple et le plus lumineux de toutes les parties de cet art, soit qu'on le considère comme le produit de l'imagination, soit qu'on en veuille prendre connaissance sous ses rapports scientifiques. Aucun ouvrage du même genre n'existait auparavant : aucun autre ne lui succédera vraisemblablement, ou du moins n'aura le privilége de le faire oublier.

La nouvelle édition que nous publions se fait remarquer par le soin que l'auteur a pris d'améliorer tous les détails de son livre, par des chapitres nouveaux concernant les questions musicales qui sont à l'ordre du jour; enfin, par des additions importantes dans toutes ses parties. Ces améliorations font en quelque sorte de cette édition un livre nouveau qui semble être parvenu au point de perfection auquel rien ne nous semble pouvoir être ajouté.

POUR PARAITRE LE 1ᵉʳ NOVEMBRE.

LA FÉE AUX ROSES

OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES,

Paroles de MM. SCRIBE et de SAINT-GEORGES,

MUSIQUE DE

F. HALÉVY.

Chez BRANDUS et Cᵉ, 87, rue Richelieu, éditeurs de tous les ouvrages d'HALÉVY.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 30. 7 Octobre 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 204, Regent street.
St-Pétersbourg. Bet izaud.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Thenne et
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre national de l'Opéra-Comique, *la Fée aux Roses* (première représentation), par **H. Blanchard.** — Du privilége des théâtres et de la censure, par **Edouard Fétis.** — De la mode, par **Maurice Bourges.** — Nécrologie, Jean Strauss. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LA FÉE AUX ROSES,

Poëme en trois actes, de MM. SCRIBE et de SAINT-GEORGES, partition de M. HALEVY.

(Première représentation le 1er octobre 1849.)

Voici revenir le temps de féerie et du costume oriental à l'Opéra-Comique, le temps de *Zémire et Azor*, avec ses charmantes mélodies : *Du moment qu'on aime* et *Rose chérie ! viens sur mon cœur*; le temps de *Gulnare ou l'Esclave persanne*, joli ouvrage dans lequel Elleviou se montrait si séduisant, dit-on, sous le costume du prince Delhy, et en chantant : *Sexe charmant, j'adore ton empire*; le *Calife de Bagdad*; *Gulistan ou le Hulla de Samarkand*; *Cendrillon*, ouvrage à la reprise duquel on a procédé pour remettre sans doute les habitués de l'Opéra-Comique en goût du merveilleux; la *Fée Urgelle*, enfin, que l'excessive galanterie d'un chevalier courtois rend à la jeunesse, de vieille qu'elle était, et qui n'est pas sans analogie avec l'ouvrage nouveau. Le premier poëte du XVIIe siècle dit, dans son charmant poëme qui chante les amours de cette enchanteresse pour le bon chevalier Robert :

On a banni les démons et les fées;
Sous la raison les grâces étouffées,
Livrent nos cœurs à l'insipidité;
Le raisonner tristement s'accrédite.
On court, hélas ! après la vérité;
Ah ! croyez-moi l'erreur a son mérite.

Ces vers caractérisent au mieux nos mœurs et nos travers actuels; et c'est pour en revenir à ces erreurs amusantes, prestigieuses ou prestidigitatrices au théâtre, que celui de la rue Favart a sans doute donné la *Fée aux Roses*. L'action de la pièce nouvelle se passe dans la Perse orientale, la plus poétique de cette partie de l'Inde, si pleine de poésie et de grands souvenirs, pays où se trouvent encore, au dire de plusieurs voyageurs dignes de foi, beaucoup d'anciens Guèbres, ces sectateurs du culte du feu fondé par Zoroastre, et qui cultivent même l'astrologie à laquelle les Persans se sont adonnés de tout temps, pays de poésie où l'on adore comme de demi-dieux Ferdusi, l'auteur du *Scha-Nama*, poëme héroïque des rois de Perse, Saadi, le moraliste et l'Anacréon de l'Orient, le poëte Hafiz, dont le tombeau, dans les environs de Schiraz, aux vins exquis, est un objet de vénération, même pour les Persans de nos jours.

Donc, un savant magicien de ce pays qui possède une jolie esclave qu'il a achetée toute jeune, au prix de trois sequins, dit-il, l'aime à en perdre la tête et même son grimoire ; et cela, comme le bonhomme Arnolphe aime sa pupille, dans l'*École des Femmes* de Molière, sans en être payé de retour. Notre sorcier persan a beau composer force philtres d'amour, rien n'y fait. Ce n'est pas que la jeune esclave Nérilha en aime un autre ; non, ses yeux, son cœur, son odorat, n'ont distingué jusqu'à ce jour que les fleurs, les roses surtout. Son goût pour les roses est exclusif de tout autre goût : cet amour en elle est presque à l'état de monomanie, ce qui ne serait pas fort inquiétant pour le magicien si sa jeune esclave n'avait pour amies d'autres jeunes filles qui viennent lui parler de leurs amoureux. L'une aime un jeune marchand de fruits et de fleurs, et l'autre, coquette fieffée, a des relations intimes avec un grand seigneur. Or, avec des amies de la sorte, Nérilha ne peut pas tarder à payer son tribut à l'amour, et c'est ce qui ne manque pas d'arriver : elle aime bientôt le prince de Delhy, qui, de son côté, l'adore, l'ayant aperçue parmi les roses sur lesquelles elle règne ; car le magicien, dans un de ses accès d'amour, lui a donné une partie de son pouvoir, l'a faite reine des fleurs, fée des roses; mais à la condition de n'aimer personne, ou du moins de n'en pas instruire l'homme qu'elle aurait distingué, sous peine de tomber aussitôt en décrépitude. De son côté, le jeune prince de Delhy n'est pas sans rencontrer des obstacles à son amour pour Nérilha. Une clause du testament de son prédécesseur dit qu'il ne pourra définitivement hériter du pouvoir souverain qu'à la condition d'épouser une princesse du sang royal nommée Gulnare qu'il s'agit de retrouver, car elle a disparu depuis son enfance. Or, cette Gulnare est précisément une des amies de Nérilha dont il a été parlé plus haut, et qui a pour amant un grand seigneur, le ministre du prince de Delhy lui-même, espèce de grand visir, sot et niais comme il en faut dans les ouvrages de ce genre pour leur donner le titre d'opéra-comique. Quoi qu'il en soit, la clause de mariage du testament n'est de rigueur qu'autant que le cœur de Gulnare n'aura par parlé, et que cette aventureuse princesse n'aura donné des preuves d'amour à personne. Cette nouvelle fiancée du roi de Garbe est reconnue et portée en fastueux palanquin à la cour, où elle retrouve son premier adorateur qu'elle ne connaissait pas comme visir, et qui ne laisse pas que de lui donner une sorte d'inquiétude ; mais ils se voient, s'entendent et conviennent d'être réciproquement discrets sur leurs précédents et leurs antécédents, afin que le ministre, aussi présomptueux qu'imbécile, soit en même temps favori du sultan et de la sultane. C'est ce que vulgairement, et dans nos mœurs européennes, on nomme un mariage à trois.

Pendant la marche de cette intrigue, le prince et Nérilha se sont vus, se sont entendus, et la pauvre fée aux roses, ne pouvant retenir

l'aveu de son amour, se voit tout à coup transformée en vieille fée carabosse. C'est notre maudit sorcier qui préside par vengeance à toutes ces transformations, et tout cela en se jouant, en allant remplir ses fonctions de représentant à l'assemblée des génies qui se tient à plusieurs milliers de lieues de l'endroit où il se trouve. Entre autres distractions malicieuses qu'il se permet, il donne un bouquet de fleurs n argent à une jeune fiancée, l'une des amies de Nérilha. Ce bouquet, d'une blancheur virginale, doit devenir de couleur pourpre si celle qui le porte n'est pas fidèle à l'amant ou au mari qu'elle a promis d'aimer toujours. Ce présent, semblable à la *coupe enchantée* de La Fontaine, plaît peu à notre jeune fiancée, bien que son futur mari la presse de s'en parer; et ce bouquet compromettant, après plusieurs pérégrinations, après avoir passé par diverses mains et divers corsages, vient à celui de la princesse Gulnare, qui voulait, pour la cérémonie nuptiale, des fleurs comme le poisson offert au fameux Chahabaham dans l'*Ours et le Pacha*, des fleurs comme on en voit peu, comme on n'en voit guère, comme on n'en voit pas.

Ce bouquet, par une spirituelle vengeance de Nérilha, est tombé dans les mains de Gulnare; il devient d'un rouge éclatant au moment où celle-ci jure amour et constance au prince, et à l'instant même où elle enjoint à son futur époux d'octroyer un baiser à la vieille en payement de ce bouquet peu virginal, qui dévoile ses intrigues passées avec le stupide grand-vizir. Le baiser du jeune sultan fait reprendre jeunesse et beauté à la pauvre esclave Nérilha, que le prince, en l'épousant au lieu de Gulnare, proclame sultane des Indes, princesse de Delhy, souveraine de Candahar, de Cachemire et de mille autres lieux.

Ce luxe de lieux géographiques, de noms poétiques, de sites féériques, de moyens magiques, donne à cette pièce une couleur séduisante qui charme l'œil et surtout l'oreille par le prisme non moins séduisant de mélodies ravissantes et de fines harmonies, et de la plus ingénieuse instrumentation qui se puisse entendre.

L'ouverture n'est pas de celles que l'on confectionne ordinairement à la hâte, un pot-pourri de quelques motifs de la partition: c'est une charmante symphonie consciencieusement faite, ce qui ne veut pas dire que quelques idées de l'ouvrage ne soient rappelées dans cette ingénieuse préface, le thème du premier *andante* à deux temps, par exemple, mélodie mystérieuse, fraîche et suave. A ce chant vaporeux, soutenu d'une riche harmonie, vient se mêler un capricieux boléro en mode mineur, d'une allure vive et pittoresque, et délicieusement distribué en dialogue aux instruments à vent; puis, un joli thème à deux temps, motif neuf, original, verveux; et puis, par une modulation à la tierce inférieure, passant de la tonalité de *mi* majeur en *ut* majeur, rappelant ensuite le boléro, et revenant au motif à deux temps par une brillante rentrée de clarinette, l'auteur attaque la péroraison, *coda* pleine d'énergie et d'éclat. Telle est la forme de ce morceau, qui témoigne de l'inspiration et du savoir instrumental du compositeur.

Après l'ouverture et avant qu'on ne lève le rideau, M. Halévy procède à une introduction sauvage, étrange, de quelques mesures, qui annoncent les travaux du nécromancien. Après cette préface sombre et terrible, Atalmuk, le magicien, chante un air qui commence par un délicieux cantabile sur ces paroles : *Oui, je saurai trouver ces philtres et ces breuvages tout-puissants, etc.*, soutenu par un large unisson des premiers violons de l'effet le plus pénétrant. L'allégro est d'un caractère noble et passionné tout à la fois. Le trio qui suit entre Nérilha, le jeune marchand de fruits et de fleurs, Xaïdoun, et le sorcier, à qui sa science dévoile tout ce que croient se dire en secret la jeune esclave et le marchand de fleurs, est un morceau de scène admirablement bien fait et d'un excellent comique. Le duettino entre les deux jeunes gens est fort joli, et le passage dans lequel le sorcier menace le fleuriste de le changer en serpent ou de le faire brûler à petit feu est, sans calembour, plein de chaleur et de verve; et puisque nous en sommes sur les jeux de mots, qu'il nous soit permis de rapporter ici celui que nous avons entendu faire auprès de nous, à savoir que ledit sorcier ayant pour confident, avec beaucoup d'autres animaux dans son cabinet de travail, un éléphant gesticulateur, il n'est pas étonnant qu'il finisse par être trompé.

Les couplets sur la rose chantés par Nérilha et précédés d'un solo de clarinette est tout empreint d'une suave fraîcheur mélodique; ces deux couplets sont pleins de charme et de distinction. L'auteur de cette mélodie, la cantatrice et l'instrumentiste qui a dit cette ritournelle avec autant de grâce que de bon style, ont obtenu un égal succès, et provoqué de nombreux applaudissements qu'ils doivent se partager par tiers.

Les auteurs des paroles ont emprunté à nous ne savons plus quel poëte cette maxime si vraie, que

Désir de jeune fille
Est un feu qui pétille.

Ils ont rendu cette pensée plus concise encore en donnant à leur compositeur un trio entre Nérilla, Kadige et Gulnare, qui commence avec un éclat mélodique éblouissant sur ces mots :

Désir de fille,
Feu qui pétille...

Pour caractériser ce morceau, on voudrait trouver sous sa plume une foule de synonymes aux mots de verve, d'audace, de *brio*, etc., etc.; mais on réfléchit qu'il vaut mieux conseiller à ses lecteurs d'aller entendre ce petit chef-d'œuvre d'esprit musical, vocal, original... et sans égal. Cela est suivi d'un effet de scène neuf et piquant, celui du petit ballet avec le balai autour duquel dansent les trois jeunes folles qui l'ont mis en mouvement avec tout le reste du mobilier et la ménagerie du sorcier, en faisant imprudemment usage de son grimoire et de sa baguette magique dont elles ont trouvé moyen de s'emparer. Là, se fait entendre un galop gracieux qui bientôt devient une bacchanale infernale à laquelle vient mettre un terme Atalmuck le magicien.

Il a semblé aux spectateurs les moins expérimentés que cette scène singulière, originale, aurait fort bien terminé le premier acte: les auteurs en ont jugé autrement; ils ont opposé à cette orgie chorégraphique de l'enfer un tableau gracieux de la gentille Nérillha passant reine des fleurs par la faiblesse d'amour du magicien et qui fait cette concession à son esclave en lui disant, en lui chantant sur une mélodie noble et passionnée et noblement accompagnée par les violoncelles :

Si tu pouvais devenir plus traitable,

Ce à quoi la malicieuse Nérillha répond :

Si vous pouviez devenir plus aimable!

Enfin, ce premier acte se termine par la réception, par une sorte d'apothéose de la pauvre esclave qui est devenue la fée aux roses, et qui, enivrée des plus doux et des plus suaves parfums exhalés par ses sœurs, se berce de ses rêves de bonheur et se livre à ses fraîches mélodies, en leur disant :

Venez, ô mes fleurs chéries!...

Au commencement du second acte, le jeune sultan de Delhy erre dans les domaines de la fée aux roses : il l'a vue, il l'aime et lui dit dans une tendre romance : *Reine des fleurs... oh! reste encore auprès de moi.* De son côté, la reine des fleurs et de la mélodie vient rêver de celui qu'elle aime, car elle aime enfin. Nous ne pensons pas qu'il soit possible d'exprimer l'amour en plus délicieuse mélodie, lorsqu'elle dit :

O suave et douce merveille,
Par qui mon cœur est transformé!

Et elle confie cela aux clarinettes, aux cors, aux flûtes, qui s'associent à la joie, aux transports de cette voix souple, vive et passionnée. La flûte, avec laquelle elle semble se plaire le plus à dialoguer, est vaincue; elle se tait ou se perd dans les doux murmures d'une harmonie qui se fait sujette de cette mélodie de l'âme. Le compositeur avait à lutter ici contre le souvenir encore tout récent de sa cavatine si fraîche et si pure de son avant-dernier ouvrage : *Bocage épais*, etc. Il y a dans l'air de *la Fée aux Roses* plus de passion et de poésie, et d'inspiration musicale.

L'*aria con cori*, chanté par Gulnare, est un air de scène et de can-

tatrice, dans lequel celle qui le dit veut inspirer à ceux qu'elle compte déjà au nombre de ses sujets, et de l'amour, et du respect, et de la crainte, ce qui fait que ce morceau est d'une difficile exécution. Le passage, dans le chœur, de la gaîté à la tristesse est ingénieusement exprimé par le compositeur; mais cet air venant après celui de Nérilha doit nécessairement souffrir de la comparaison que les auditeurs en font avec celui qu'ils viennent d'entendre. Le quintette entre le sultan, Gulnare, Nérilha, Xadige et Xaïtoun, est un morceau bien écrit pour les voix. Il y a là une belle phrase mélodique et harmonique après la présentation du visir à Gulnare par le prince, et une énergique et pompeuse entrée de trombones qui donne une ampleur grandiose à ce vaste morceau d'ensemble, et témoigne que l'inspiration scénique et la richesse instrumentale ne font jamais défaut à M. Halévy.

Le duo bouffe entre Gulnare et le visir qui reçoit des soufflets d'une main invisible quand il baise celle et même la joue de son ex-amante, est un morceau bien traité. Les deux sujets, celui des deux interlocuteurs contre celui de l'orchestre, sont bien contrastés, et à la manière italienne.

Quelques fragments du premier andante de l'ouverture qui servent à endormir le prince, réveillent dans l'auditeur un agréable souvenir de mélodie distinguée, avec un chant non moins élégant sur ces mots chantés par Nérilha :

En dormant,
C'est à moi, délice suprême,
Qu'il va rêvant.

Le troisième acte, qui n'est pas le moins fort en musique, renferme encore d'excellents morceaux. D'abord un bel air d'Atalmuck le magicien, dans lequel on remarque un fort beau cantabile adressé à Nérilha, et dans lequel il lui dit qu'elle a toujours pour lui :

Son front si pur,
Ses yeux d'azur.

Aux accents de la voix d'airain de son maître qui l'appelle, le terrible sorcier dit adieu à celle qu'il aime toujours, et, quittant sa dépouille mortelle, son âme part pour le conseil des génies sur ce qu'on nomme en harmonie une tierce de Picardie, c'est-à-dire en passant, sans modulation, du mode mineur au mode majeur par un simple accord parfait, comme, dans une situation toute différente, Rose de Mai, de l'opéra du *Val d'Andorre*, termine la romance si émouvante et qui vous brise le cœur, sur les deux dernières syllabes de ce vers :

Mais il était si malh ureux !

On remarque encore deux couplets entre Xaïtoun et Kadige qui finissent par un fort joli ensemble et auxquels un grand succès de salon est assuré; puis un beau duo entre le sorcier et Nérilha, peut-être un peu long, et enfin deux autres couplets dans lesquels scintillent des perles d'une mélodie et gracieuse et brillante. Ce sont les couplets par lesquels Nérilha sollicite du sultan un baiser pour opérer sa transformation.

Ah! monseigneur, à la vieillesse
On ne saurait rien refuser.

Une modulation charmante intervient sur la demande du baiser; et puis sur ces mots : *Au temps de la jeunesse*, le compositeur a spirituellement mêlé les accents de la caducité présente avec le chant brillant de la jeunesse sur le point de revenir. C'est quelque chose de ravissant, de féérique, et cela termine l'ouvrage de la manière la plus heureuse. Il est vrai que Mme Ugalde dit délicieusement cette petite mélodie, à laquelle le compositeur et son interprète ont imprimé le véritable et double cachet de ce qu'on appelle le genre de l'opéra-comique et celui du succès.

Par le rôle de la *Fée aux Roses*, Mme Ugalde met aussi le cachet à sa réputation de cantatrice. Son intelligence artistique s'y dévoile, s'y développe même sous de nouveaux aspects; elle s'y montre comédienne vraie, naïve et comique. Si elle y chante parfois le dialogue, comme toutes les actrices lyriques, elle y montre toujours de la sensibilité et une gaîté communicative. Quant à la partie musicale, elle l'attaque avec une audace et une confiance que partagent ses auditeurs, parce qu'ils savent d'avance qu'elle réussira dans les intonations les plus difficiles, les traits les plus hasardés. Elle réunit enfin la méthode ancienne et moderne, c'est-à-dire le style pur, expressif et la passion.

A côté d'un tel jugement, il est agréable pour la critique, si souvent obligée de signaler les travers et la présomption, et les exigences de l'incapacité, d'en porter un à peu près semblable sur M. Battaille, chargé dans l'ouvrage nouveau du rôle important et difficile du magicien Atalmuck. Et d'abord, nous ne croyons pas que, de mémoire d'habitué du théâtre de l'Opéra-Comique, on ait entendu chanter un rôle de basse avec une justesse d'intonation aussi continuelle et un aussi profond sentiment musical. Dès le premier air, le chanteur nous montre ces deux précieuses qualités. Sa voix est onctueuse, expressive dans le cantabile, et ne force point, ne détonne jamais dans l'allégro. Les gens difficiles, exercés en l'art dramatique, lui voudraient un peu plus de calme et de mélancolie dans le maintien, un peu plus de noblesse dans le geste. Ce geste est brusque, saccadé, trop réitéré de l'avant-bras, et par conséquent mesquin; mais cela vient de la chaleur vraie de l'artiste, don rare et précieux dans un acteur; cela vient aussi de la jeunesse de ce sujet distingué; car, nous a-t-on dit, M. Battaille a tout au plus vingt-cinq ans. M. Battaille est arrivé presque de prime abord à cette belle position pour un acteur lyrique d'être expressif et dramatique sans altérer la pureté de l'intonation. Qu'un faux sentiment de l'effet, que le désir des suffrages de bas aloi, ne lui fassent pas franchir cette limite, au-delà de laquelle des applaudissements de mauvais goût ont poussé tant de grands artistes, et son avenir est assuré. Il porte bien le costume; il le portera mieux encore lorsqu'il rectifiera cette multiplicité de gestes que nous venons de signaler et qui proviennent, comme nous l'avons dit, de la véhémence de ses impres-pressions; mais la chaleur du comédien, de l'orateur, du virtuose, n'en est pas moins communicative pour être contenue. Ainsi, pour ne citer qu'un point minime dans les faits et gestes de ce rôle difficile, on voudrait que l'homme puissant par sa science et qui conduit toute l'intrigue ne surgisse pas de dessous terre comme ces diables grotesques qui sortent d'une boîte pour effrayer ou faire rire les petits enfants. Un public d'opéra-comique ou même d'autres spectacles est composé de grands enfants; c'est pourquoi *il* lui *faut*, *même en* magie, *du bon sens et de l'art*. Lors donc que le nouveau Manfred nous réapparaît poussé sur la scène par ce qu'on appelle, en terme du métier, une trappe, son attitude est là sculpturale; la pose est bien; le manteau est drapé d'une façon artistique, et il devrait stationner une ou deux secondes dans cette attitude, sans craindre de violer la loi souvent absurde du *chaud! chaud!* de la mise en scène. L'art de *prendre des temps* est aussi un moyen puissant de produire de l'effet dans la pantomime comme dans la diction. Mais pour en revenir à la partie musicale du nouveau drame lyrique, nous répétons avec ce plaisir que nous avons eu à l'entendre, ainsi que tout le public, que le nouveau *basso-baritono* a dit cette partie musicale en véritable magicien vocal, c'est-à-dire avec des sons purs et sonores, perfectionnés par un excellent style de chant, une bonne méthode, en un mot par la poésie de l'art.

Mlle Lemercier a été brillante, sans être trop hasardée et trop zélée dans sa diction et son chant, en jouant le rôle de Gulnare. Mlle Meyer-Kadige tient bien son rang dans le scintillant trio des trois *soprani* du premier acte, et même dans toute la pièce, où elle se montre actrice gentille.

M. Audran nous a représenté le sultan de Delhy en chanteur expressif, mais avec une voix voilée par un fort enrouement qui lui a valu des marques de la sympathie du public à la seconde représentation, et qui les lui renouvellera sans doute quand il lui entendra chanter avec toute la plénitude de ses moyens les deux jolies romances; délicieux. M. Sainte-Foy, chargé de jeter, comme on dit, de la gaîté

dans l'ouvrage, s'acquitte fort bien de ces fonctions en remplissant celles de grand visir, comme sans doute, en Orient, on en voit peu, on n'en voit guère, on n'en voit pas.

Deux autres artistes se sont associés à toute cette magie, et il serait injuste de les oublier, ce sont MM. Cambon et Thierry, qui nous ont donné ces ciels bleus de l'Asie, ce soleil qui poudroie en reflets d'or, et ces délicieuses vallées de Candahar, de Schiraz ou de Cachemire, faites pour nous rendre le prestigieux tableau de la Chine que l'incendie nous a dévoré au Diorama. C'est enfin la nature colorée, riche et luxuriante de l'Inde avec les costumes luxueux de ses fastueux habitants.

L'orchestre et son digne chef ont dit avec intelligence et *con amore* la belle musique de M. Halévy.

HENRI BLANCHARD.

DU PRIVILÉGE DES THÉATRES ET DE LA CENSURE.

A M. le Rédacteur de la GAZETTE MUSICALE.

Les opinions que je me propose d'exprimer au sujet des théâtres, de leur organisation actuelle et du nouveau régime sous lequel il est question de les placer, diffèrent essentiellement de celles que vous avez manifestées en diverses circonstances. L'impartialité dont vous faites preuve d'ordinaire me donne cependant l'espoir que vous voudrez bien accueillir cette lettre. Vous n'êtes pas de ceux qui pensent que pour avoir raison, il suffit d'étouffer les voix de ses contradicteurs.

Il est des mots qu'il suffit de prononcer pour éveiller les sentiments les plus généreux. Tel est celui de liberté. Il fait vibrer en nous des cordes sonores et donne l'élan à nos plus nobles instincts. Néanmoins, quand on s'est accoutumé à ne pas s'arrêter à la surface des choses, on ne se laisse plus gouverner par ces mots magiques si souvent détournés de leur véritable signification. De même que l'hypocrisie prend le masque de la religion, de même de graves abus se commettent au nom de la liberté.

En revanche, il est des mots, objet d'une réprobation générale, qui font proscrire sans examen les choses auxquelles on les applique. Depuis un demi-siècle, on a pris, en France, l'habitude de frémir au seul nom de privilége. *Plus de priviléges!* s'étaient écriés les hommes hardis et courageux dont l'intelligente énergie fonda le nouvel ordre social. *Plus de priviléges!* répéta la nation en secouant le joug des castes qui l'opprimaient. Dès lors, privilège est devenu synonyme d'abus. N'avez-vous pas vu récemment des réformateurs malheureusement inspirés protester contre le privilége du génie et contre celui du savoir?

Censure! quel mot effrayant encore et contre lequel il semble que tous les sentiments honnêtes doivent se soulever. Quoi de plus arbitraire que de mettre des entraves à la libre expression de la pensée de l'homme, que d'asservir ce qu'il a, par essence, de plus indépendant au monde!

Il faut pourtant avouer, Monsieur, qu'il n'y a rien d'absolument fondé dans les sympathies et dans les répulsions causées par les mots en question, et qu'il convient d'examiner avant tout la valeur d'application qui leur est donnée en de certains cas. Vous en conviendrez avec moi, d'autres le reconnaissent également; mais la masse est ainsi faite qu'elle se laisse bien plus gouverner par des mots que par des idées, et qu'elle s'attache bien plus aux préjugés qu'aux vérités.

En matière de théâtre, je suis partisan des priviléges et même de la censure exercée dans une certaine limite; je ne fais aucune difficulté de le déclarer, dût-on m'accuser de n'être pas de mon siècle. Je ne suis pas de ceux qui disent: Périsse l'art plutôt qu'un principe! Je laisserais, plutôt, au besoin, périr le principe lui-même; mais j'ai la conviction qu'on peut ne rien faire périr du tout, et qu'avec de faciles accommodements, on peut conserver l'art sans préjudice du principe.

J'ai lu ces jours-ci dans une correspondance adressée de Paris à un journal de Bruxelles que plusieurs directeurs de spectacles ont été mandés par la commission chargée de proposer un projet de loi sur les théâtres, afin de fournir des renseignements qui aidassent à faire choisir entre les deux systèmes en présence : celui des priviléges et celui de la liberté absolue. M. Dufaure penche, dit-on, pour la liberté, comme en Angleterre et en Belgique, tandis que le conseil d'État est d'avis de conserver les priviléges. La plupart des directeurs ont émis des opinions en rapport avec celle du conseil d'État, cela va sans dire. Un seul, M. Hostein, directeur du Théâtre-Historique et de la Gaîté, a plaidé, dit-on, la cause de la liberté. C'était plus original, mais non plus concluant. Si ce qu'on assure est vrai, les entrepreneurs, en se prononçant pour le maintien des priviléges, auraient demandé que leur concession fût désormais à l'abri des abus qu'entraîne le bon plaisir ministériel; elle n'aurait plus lieu à l'avenir qu'avec toutes les garanties de la publicité, et après que les soumissions auraient été examinées par le conseil d'État. Ne pensez-vous pas que la question ainsi présentée ne soit bien près de se trouver sur son véritable terrain?

Que le ministre de l'intérieur soit porté pour la liberté absolue des théâtres, je le conçois jusqu'à un certain point; je le concevrais davantage encore si le gouvernement n'était pas moralement responsable de la situation des arts. Il est positif que les théâtres privilégiés, et surtout que les théâtres subventionnés sont des causes permanentes d'embarras pour le ministre qui a leur surveillance dans ses attributions. Ce ne sont à tout moment que réclamations ou demandes de faveurs. En proclamant la principe de la liberté absolue, le ministre se tire une grosse épine du pied. Il aura d'autant plus de loisirs pour guerroyer à la chambre et pour défendre son portefeuille contre ceux qui veulent le lui arracher. Quant à l'art dramatique, il s'arrangera comme il pourra.

Il va sans dire qu'avec la liberté absolue des théâtres il n'y a plus de subvention. La subvention est une conséquence du privilége. Le gouvernement ne peut fournir des subsides à tous les théâtres qu'on aura eu la fantaisie d'ouvrir. Il n'y aurait bientôt plus d'autre spéculation que celle des spectacles. En vertu de la liberté, on ne peut plus admettre de subventions, qui sont de véritables priviléges. Tous les théâtres seront sur le pied d'une égalité absolue qui sera celle de la misère.

Ceux qui ont cru trouver dans l'abolition des priviléges le remède aux maux des théâtres ont eu l'idée la plus étrange, si on ne la prêtait à votre ministre de l'intérieur, je dirais la plus bouffonne. Les théâtres souffrent, parce qu'ils ne font pas des recettes suffisantes pour faire face à leurs dépenses. L'insuffisance de ces recettes vient de ce qu'il y a pour chacun d'eux un public trop peu nombreux, ou, en d'autres termes, ils sont trop nombreux eux-mêmes, relativement à la quantité de curieux qu'ils attirent. Ce sont là des vérités si simples, qu'on hésite à les dire. Cependant, il paraît que des personnes douées d'une haute perspicacité, partant du même point, sont arrivées à des conclusions contraires. Les théâtres sont en souffrance, parce qu'ils ont à se partager une clientèle trop peu considérable. En en augmentant le nombre, on rendra la part de chacun plus faible encore. Donc ils seront soulagés. Ce soulagement ressemblera fort à celui du malade qui échappe par la mort aux atteintes de la maladie. Les prôneurs de la liberté absolue veulent guérir la misère par l'excès de misère. C'est un traitement beaucoup trop homéopathique et dont il serait dangereux d'essayer.

On demande la liberté des théâtres comme en Angleterre. Il est vrai qu'en Angleterre les théâtres jouissent d'une liberté absolue. Là, plus de privilége; mais aussi pas de subvention. Le gouvernement s'abstient complétement. Ce n'est pas seulement quand il s'agit de l'art dramatique qu'il agit ainsi. Il en est de même pour la littérature, pour la peinture, pour la statuaire, pour la musique, etc. L'action du gouvernement ne se fait nullement sentir en rien de ce qui concerne les arts. Ce sont les riches particuliers auxquels leur grande for-

tune permet de jouer le rôle de Mécènes, qui subventionnent les institutions dont s'honore l'Angleterre. Ces fortunes n'existent pas en France; sans la protection de l'État, il n'y aurait ni musée, ni collection d'aucun genre, ni écoles d'art, ni somptueux spectacles. On ne peut donc pas établir de comparaison entre les deux pays. Quand l'aristocratie prend sous sa protection un théâtre comme l'Opéra-Italien, elle fournit à ses énormes dépenses. Au théâtre de la Reine, par exemple, les recettes de trente mille francs sont fort communes. Peut-on espérer rien de semblable à Paris?

On demande la liberté des théâtres comme en Belgique. Dieu vous garde des fruits d'une telle liberté! Dans ce pays, tout le monde peut ouvrir un spectacle à la seule condition d'en faire la déclaration à l'autorité locale. Il existe à Bruxelles quatre théâtres qui se font une rude concurrence. Tous quatre végètent; il n'y a pas d'année qui ne soit marquée au moins par une faillite d'entrepreneur; les artistes perdent régulièrement la moitié de leurs appointements et l'art va chaque jour s'amoindrissant. Il y a quelques années, nous n'avions qu'un seule direction exploitant deux théâtres. L'opéra, le ballet, la comédie, le vaudeville, avaient d'intelligents interprètes. Paris excepté, nulle part ailleurs ces différents genres n'étaient mieux représentés. Depuis que la concurrence s'en est mêlée, nous n'avons plus rien de bon. Voici ce qu'a produit la liberté des théâtres en Belgique.

Les adversaires du privilége en fait de spectacles s'appuient sur ce que la libre concurrence est une cause de prospérité pour l'industaie. Je pourrais objecter que cet axiôme n'est pas d'une vérité absolue, attendu que ce qu'on gagne en bon marché, on le perd souvent en qualité, grâce à la lutte des fabricants; mais vous me trouveriez trop rétrograde. J'aime mieux dire simplement qu'une entreprise de spectacle ne peut pas être assimilée aux autres industries. Elle repose sur des principes différents et doit être jugée à un autre point de vue.

Ce que se proposent tous les industriels, c'est de produire au meilleur marché possible. Pour atteindre ce but, tous leurs efforts tendent à diminuer les frais de la main-d'œuvre. Que deviendrait l'art, si cette règle devenait pour les entrepreneurs de spectacle d'une application indispensable, ainsi que cela serait dans le cas où l'on établirait la liberté des théâtres? Pour ne parler que du genre qui vous intéresse le plus particulièrement, où en serait l'Opéra, obligé de lutter contre des rivaux auxquels tous les moyens seraient bons pour réussir et forcé de descendre sur leur terrain pour lutter avec eux à armes égales? Plus de dignité de la scène, plus de répertoire classique, plus d'école, plus d'études longues et consciencieuses consacrées à la mise en scène des chefs-d'œuvre de vos maîtres. Dès lors, plus de chefs-d'œuvre, car les compositeurs ne donneront plus leurs soins à des productions destinées à une existence éphémère. Plus rien d'assuré, non plus, dans le sort des artistes. Comme il serait impossible à des directeurs aux abois de donner à leurs premiers sujets des appointements élevés, les chanteurs de grand mérite passeraient tous à l'étranger, certains d'y voir leurs talents mieux rétribués. Quant aux chœurs et à l'orchestre, ils seraient frappés du fléau de l'économie, c'est-à-dire d'une décadence complète. Vous verriez l'Opéra forcé de faire des recettes à tout prix, fût-ce au prix de la dignité de l'art, donner des spectacles d'un goût déplorable, admettre des monstruosités dans le genre de celles inventées par d'autres théâtres pour piquer la curiosité publique. Ne comptez pas sur la rectitude du jugement de la foule. La foule accepte tout ce qu'on veut lui faire accepter; elle s'enthousiasme pour les mauvaises choses aussi bien que pour les bonnes. Si l'on donnait à l'Opéra quelque féerie dans le genre des *Pilules du Diable*, vous verriez le public s'y porter avec bien plus d'empressement que lorsqu'on représenterait *Guillaume Tell* et les *Huguenots*.

L'Opéra-Comique tomberait dans une situation analogue, si l'on proclamait la liberté des théâtres, amenant comme conséquence forcée la suppression des subsides fournis par l'État. Dira-t-on que du moins les compositeurs trouveront leur compte à cette mesure, attendu qu'ils pourront faire représenter leurs ouvrages sur plusieurs scènes et multiplier les droits d'auteur? Nouvelle erreur. Les *impresari*, ruinés par la concurrence, et libres de traiter comme bon leur semblerait avec les compositeurs, en arriveraient à leur imposer des conditions qu'on dirait inacceptables, si la nécessité n'obligeait à souscrire à tout.

Je veux prévoir toutes les objections. On fera peut-être cette remarque que les nouveaux théâtres offriront aux instrumentistes des places en grand nombre dans leurs orchestres qu'il faudra peupler, et ouvriront aux chanteurs sans emploi des débouchés qui leur manquent. Je ne pense pas qu'il soit jamais très-désirable de voir créer de ces existences précaires que l'événement du lendemain menace toujours de bouleverser. Longtemps on a cru que les grands établissements industriels établis sur de certains points d'un pays, et notamment dans les villes importantes, étaient des éléments de richesse et de bonheur pour les populations; on a poussé tant qu'on a pu à un développement excessif de cette industrie dont on faisait la reine du monde. Tout fut pour le mieux tant que dura la période de prospérité; mais quand vint le moment, je ne dirai pas des revers, mais de la stagnation, ce qu'on s'était accoutumé à considérer comme une cause de prospérité devint tout à coup un cruel embarras. Les foyers de production industrielle furent des foyers d'incendie. Les choses se passeraient plus pacifiquement dans les crises dramatiques; mais il n'en est pas moins vrai que les malheureux artistes qui seront entrés dans la carrière du théâtre, séduits par l'appât d'avantages fugitifs, seraient à chaque instant exposés à perdre leurs moyens d'existence.

Selon moi, ce qu'il y a de mieux à faire dans la question des théâtres, c'est de s'en tenir à peu près à ce qui existe, de maintenir les priviléges en prenant pour l'avenir des précautions tendant à ce que l'octroi de ces priviléges ne soit plus, ainsi qu'on l'a vu malheureusement, le prix d'un honteux marché. Loin de favoriser la création de nouveaux théâtres, il faudrait, toujours suivant ma manière de voir, s'efforcer d'en réduire le nombre, non pas en retirant les priviléges concédés, ce qui serait une injustice, mais en ne renouvelant pas quelques-uns de ceux que rendrait vacants la retraite des titulaires amenée par le mauvais état de leurs affaires. On donnerait une large et efficace protection aux théâtres dont l'existence importe véritablement à l'art, comme l'Opéra, la Comédie-Française, l'Opéra-Comique et l'Opéra-Italien. Quant aux autres, tout ce qu'on ferait pour eux serait de les garantir des effets désastreux d'une concurrence illimitée. S'ils ne pouvaient pas vivre à ces conditions, on les laisserait mourir. L'art ne serait pas compromis s'il y avait quelques théâtres de vaudeville et de mélodrame de moins. L'art, voilà ce dont je voudrais qu'on se préoccupât davantage, car on semble ne jamais envisager que la question matérielle de l'exploitation des théâtres.

Je pourrais me dispenser de parler ici de la censure, puisque la musique n'a rien à démêler avec ce monstre contre lequel toutes les injures possibles ont été vomies. Je suis partisan du maintien de la censure, non de celle qui, sous les gouvernements précédents, s'effrayait d'une allusion politique et torturait comme à plaisir la pensée des auteurs; mais d'une censure honnête qui veillât seulement à ce que la pudeur publique ne fût pas offensée par ce qui se produit sur la scène. La République comme la monarchie, plus que la monarchie peut-être, doit avoir à cœur de préserver des influences corruptrices la moralité des populations; car, sans chercher beaucoup, on pourrait citer des pièces de théâtre de nature à avoir, sous ce rapport, les plus pernicieux effets.

Voilà, Monsieur, mes idées sur une question à l'ordre du jour et tout-à-fait de la compétence de la *Gazette musicale*. Excuserez-vous la témérité que j'ai de les exposer, quand vous avez tant d'hommes capables de résoudre les problèmes soulevés?

EDOUARD FÉTIS.

Note du Rédacteur. Nous sommes pour la liberté des opinions comme pour celle des théâtres; voilà pourquoi nous n'avons pas hésité à insérer l'opinion de notre collaborateur, en nous réservant la liberté

de lui répondre ; ce que nous ferons dans notre prochain numéro, sans nous flatter toutefois de le convertir.

DE LA MODE.

Il en est des arts comme du costume, des mœurs, du langage. Formes et expressions diverses du goût, ils subissent tous inévitablement la domination de la mode. Bien des gens disent que c'est un mal : soit ; mais un mal nécessaire, irrémédiable, puisque la mode a sa source dans l'organisation humaine. Tant qu'il y aura des hommes en ce monde, et nous aimons à n'en pas croire l'extinction très-prochaine, la mode régnera sur ce monde en souveraine despotique. Comment en serait-il autrement? La mobilité des sensations, la vivacité de l'imagination, la soif immodérée du nouveau, l'avidité de jouissance qui survit à la satiété si prompte, hélas! n'est-ce pas ce qui constitue l'essence de la mode ? L'ardente curisoité et le besoin de surprise d'une part, de l'autre le désir de plaire et de réussir, n'est-ce pas aussi ce qui alimente incessamment ses caprices ? Tout cela est dans la nature, sans parler du démon de l'imitation, ce premier père des moutons de Panurge, qui s'empare avec une sorte de frénésie de chaque nouveau-né de la mode, pour le caresser d'abord outre mesure jusqu'à l'épuisement, et pour le dévorer bientôt aussi lestement que Saturne de famelique mémoire.

Dans les arts, la critique médit volontiers de la mode, qu'elle traite périodiquement de fantasque, d'aveugle, de folle même et d'inepte. On impute au hasard la distribution de ses faveurs et le choix de ses favoris. Mais en ceci, on est pas plus vrai que juste. S'il suffit parfois, pour obtenir les préférences de la mode, d'un je ne sais quoi nommé *du bonheur*, il y a plus souvent encore dans cette bonne fortune quelque chose de logique, de rationnel. Il est rare, très-rare que dans le domaine des arts, la mode soit purement fortuite, dégagée d'alliance avec le courant général de l'esprit du moment, sans nulle signification historique. Elle n'est point si arbitraire qu'elle ne trouve immédiatement son mobile, son régulateur, non seulement dans l'ensemble des mœurs du siècle, mais aussi dans les passions et impressions accidentelles. L'engouement de la mode n'est jamais un non-sens. Si la postérité ne le comprend pas toujours, c'est que la tradition n'a pas conservé le fait circonstanciel et contemporain qui en donnerait la clef. Il s'en faut donc beaucoup que la mode soit indépendante de l'initiative réfléchie et préméditée de l'artiste ; la plupart du temps, c'est l'esprit d'observation, le calcul, le savoir faire, qui la provoquent.

Dominer et guider la mode, la créer en quelque sorte, c'est avoir saisi avec finesse et pénétration les tendances du moment, le point précis qui sympathise au caractère d'une émission quelconque. Il suffit d'une certaine dose d'adresse, d'habileté sagace pour surprendre l'à propos de cette fructueuse coïncidence. Le talent n'est pas rigoureusement indispensable, le génie encore moins. Il s'est même vu que le génie a été antipathique à la mode en plus d'une rencontre. L'artiste qui dévance son siècle de trop loin rompt en visière au goût dominant et se brouille pour longtemps avec elle. Aussi, que d'hommes éminents ont passé sans connaître les caresses de la mode, prodiguées plus tard, il est vrai, à leur renommée posthume ! En revanche, que de médiocrités exaltées dès l'apparition, pour avoir su flairer et dépister le bon moment! Car si la mode adopte quelquefois, et par exception, le véritable mérite, elle est bien loin, et l'histoire le prouve, d'en faire la condition obligatoire de ses bonnes grâces. Elle n'est pas à beaucoup près l'exacte et juste mesure de la taille d'un artiste ou d'une œuvre. Souvent, à mérite égal, il s'est trouvé que, de deux sujets, la mode a dédaigné l'un et comblé l'autre de ses plus douces tendresses. Cette injuste différence s'explique très-bien : pour l'artiste, par le caractère de sa manière sympathique au caractère de son époque; pour l'ouvrage, par une singulière conformité entre sa couleur, son style et l'esprit public. Comme la question d'esthétique est de nulle valeur pour la mode, elle ne se soucie point de patroner tout ce qui est bon en soi; elle ne ses oucie pas davantage de tout ce qui est nouveau. Le cachet original n'est pas à ses yeux un passeport toujours suffisant, si cette originalité n'a l'heureux privilége de refléter l'instinct des majorités et d'entrer avec elles en rapport direct et instantané. L'expérience démontre assez qu'on ne court pas tout droit à la popularité en se vouant à la recherche du neuf, au culte de l'extraordinaire et de l'inconnu. Heureux qui persévère avec conviction dans la lutte, malgré cette fâcheuse certitude! Celui-là peut du moins se flatter de l'espoir que l'avenir se chargera d'acquitter la dette du passé.

Et puis ne voit-il pas crouler, aussitôt que construit, le fragile édifice d'une renommée élevée par la mode, lorsque cette renommée n'est pas fondée sur des bases solides? Les droits du vrai goût et de l'art sont imprescriptibles. Ils prévalent tôt ou tard. Aussi n'y a-t-il que ce qui est réellement beau et bon qui survive à l'engouement fugitif de la mode. Après qu'elle les a délaissés, si tant est qu'il leur arrive d'être distingués, le talent et le génie peuvent, seuls, prendre dans l'opinion définitive le rang d'honneur qui leur est dû. Tout le reste roule confusément dans la fosse commune du mépris et de l'oubli, et si vite encore ! car c'est une vieille vérité que la prodigieuse instabilité de la mode. Ephémère par essence, elle porte en elle le germe de la destruction. Comme les divinités antiques, elle ne cesse point de couronner et de s'immoler des victimes.

Tel virtuose encensé d'abord s'est trouvé tout-à-coup n'avoir dans les doigts qu'une misérable année de vogue. Tel album, en pleine fleur au printemps, se fanait et tombait avant la chute des feuilles, qui est aussi celle des romances. Telle œuvre plus vaste, saluée à grands cris par la popularité, a brillé, pâli, disparu comme une ombre sans dire si elle reviendrait.

Et *mode* elle a vécu ce que vivent les *modes*,

juste le temps de les annoncer. C'est qu'en effet il est bien plus aisé de faire naître la mode que de la fixer. L'artiste qui a réussi à s'attirer un moment les sourires de l'inconstante, s'imagine d'ordinaire que pour conserver cet avantage, il n'a qu'à refaire, à copier ce qui les lui a valus. Il s'imite donc, il se prend pour modèle; il s'emprisonne volontairement dans les conditions constitutives de son premier succès ; il n'en sort point et y périt, oubliant que la mode vit avant tout de contrastes, de réactions, qu'elle procède par sauts et par bonds, et va sans cesse, comme l'opinion, d'un extrême à l'autre.

Pour la régenter deux fois de suite et garder le privilége de donner le ton, ce qui est rare, il faut de toute nécessité se transformer et prendre le contrepied de ce qu'on a fait d'abord, pourvu toutefois que la création nouvelle soit encore à l'unisson des idées et des sentiments qui caractérisent la physionomie d'une époque. Sans cette dernière clause on arrive trop tôt ou trop tard. Aussi voyez-vous que les ouvrages et les artistes les mieux traités par la mode ont été précisément ceux qui satisfaisaient le plus complétement aux conditions du genre aimé des contemporains. Partez de la grande tragédie lyrique pour aboutir à l'opéra moderne, en passant par l'opéra-ballet, la pastorale héroïque, la comédie à ariettes, l'opéra bouffe, l'opéra troubadour, grec, romain, bas-empire, moyen-âge, renaissance; vous reconnaîtrez que les partitions bien venues de la mode suivaient par la date du costume, par le choix du sujet et la teinte du style, la pente et les allures de l'imagination dans les masses.

Cette loi de convenance et d'appropriation est tellement inexorable que nous avons vu disparaître de l'usage jusqu'à des types d'instruments que la mode avait jadis répandus à l'infini. Que sont devenus le luth, délice des seizième et dix-septième siècles? le galoubet et la vielle, prédilection du dix-huitième? la viole, dont les femmes jouaient à l'instar d'une des filles de Louis XV? la lyre, en vogue un moment sous le consulat et l'empire, presque au temps du fameux tableau de la Corinne? C'est à peine si la guitare et la harpe, aux souvenirs poétiques et romanesques, sont encore cultivées de quelques-uns. Comparez cet abandon à la popularité envahissante du piano, et reconnaissez

qu'aucun de ces instruments, désormais délaissés parce qu'ils jureraient avec l'ensemble des mœurs et du costume, ne pouvait répondre autant que celui-ci aux besoins et aux idées générales de l'époque.

Il faut dire de même des théâtres. Ils sont plus ou moins choyés de la mode, selon que leur genre spécial, indépendamment de la valeur artistique des pièces, s'allie plus ou moins au génie de la nation. En 1783, on raffolait littéralement de l'opéra-comique, par cela seul que l'opéra-comique était un terrain neutre où venaient se confondre amicalement les deux styles français et italien, qui se faisaient depuis longtemps une guerre acharnée et implacable sur les planches du grand Opéra. Plus tard ce fut le tour des Bouffes, des concerts de la rue Feydeau, de ceux de la rue Bergère. A toutes ces vogues il y eut d'excellents motifs. Il y en aurait beaucoup à donner encore, s'il s'agissait d'expliquer dans le détail les infinies variétés d'agréments, de fredons, d'ornements, de petites notes, qu'on nommait au temps jadis le *beau goût du chant*; s'il était question d'analyser la passion d'abord exclusive du fausset; puis peu après de la pleine voix de poitrine; le règne du grasseyement et celui de la prononciation ferme, accentuée, oratoire. Il y aurait toujours de bonnes raisons à invoquer pour justifier, selon les diverses périodes, la mode de la roulade poussée jusqu'à la divagation, et du chant simple dépouillé jusqu'à la nudité; la rage du *crescendo*, applaudi avec transport à sa naissance, uniquement pour son effet si séduisant, et bientôt rejeté au rang des lieux communs et des formules; la vogue extraordinaire de la sonate, détrônée à son tour par les variations, le caprice, la fantaisie, etc.; l'usurpation, un instant heureuse, de l'ode-symphonie sur la symphonie aux dimensions classiques. L'histoire de l'art mise en regard de l'histoire générale d'un pays et d'un siècle, bien plus, d'une ville et d'une année, prouve nettement que les modes musicales n'ont jamais été que des conséquences naturelles du mouvement intellectuel et des circonstances extérieures.

Cela est surtout sensible pour les petites pièces fugitives chantées. Une allusion mordante a fait la vogue de quantités d'airs médiocres, tels que la fameuse *Bourbonnaise*, les anciens Noëls de cour, et des centaines de *Laire lan laire*, de *Flon flon*, de *Faridon don faridondaine*. L'entraînement des paroles et des événements mit à la mode le trop célèbre *Ça ira*, tout comme, peu d'années auparavant, l'engouement passager du peuple parisien pour le jeune dauphin avait donné une immense publicité à la mémorable complainte de *Marlborough*, chantée par la nourrice du prince auprès de son berceau. La mode a mille prétextes pour répandre et faire vivre un moment cet essaim de bluettes; elle est due, tantôt au patronage d'un chanteur favori, comme Elleviou, tantôt à l'entrain d'une danse exotique, comme la galopade, la cachucha, la polka, la redowa; tantôt à certain rythme en rapport avec les hardiesses du geste populaire, ainsi que le *drinn drinn* contemporain et tant d'autres bagatelles légères éparpillées par la muse lyrique des boulevards.

Le plus souvent la couleur d'une mélodie caractérise si bien le temps où elle fut produite, que ce reflet seul fait assez comprendre pourquoi elle fut à la mode. *O ma tendre musette* pouvait-il convenir à une époque mieux qu'au siècle des bergeries-Pompadour? *Bouton de rose, Partant pour la Syrie*, ne peignent-ils pas bien le moment qui les a vus naître? Plus près de nous, la manie des barcarolles ne coïncida-t-elle pas exactement avec l'influence artistique de la duchesse de Berry, princesse napolitaine? Et plus récemment, l'*Andalouse* de Monpou, que toute la France a chantée un jour, ne venait-elle pas au plein de cette littérature qui puisait la vie au cœur de l'Espagne et de l'Andalousie? *La Marseillaise* et le *Chant du Départ*, ces chants terribles, ne résonnaient-ils pas merveilleusement à l'unisson du tocsin de la guerre?....

Si aujourd'hui la mode n'accueille plus, ne peut plus accueillir avec la même ferveur tous ces objets divers de ces anciennes prédilections, c'est qu'ils ne sont plus en rapport direct avec l'esprit de notre temps. Et la mode se trompe rarement, elle qui a l'instinct du sentiment des masses. On la surprend cependant quelquefois en flagrant délit d'erreur, mais ces erreurs ont peu de durée. En fait d'artistes, par exemple, une excentricité la séduit plus que le mérite même. Une bizarrerie étudiée, une affectation d'attitude ou de costume, c'en est assez souvent pour mettre un virtuose à la mode, sauf à être oublié tout de suite, s'il n'a rien de mieux pour alimenter cette curiosité volage. En France plus que partout ailleurs, c'est là le côté faible de la mode. Elle prend feu pour les étrangetés. Ayez du talent, du génie; nul ne s'en soucie; tous vos efforts aboutissent à néant, vous voilà toujours à peu près obscur et inconnu. Et bien! annoncez un concert aussi excentrique que possible, on y viendra ou on n'y viendra pas, n'importe! Si peu nombreux que soit votre public, avancez-vous au bord de la scène, et au lieu de frapper le premier coup d'archet, tirez-vous sérieusement et froidement, à l'anglaise, un coup de pistolet. Si vous avez l'adresse de vous manquer, ce qui n'est pas impossible, dormez en paix, votre réputation est faite. Demain vous serez l'enfant gâté de la mode. Paris et la France voudront vous entendre et vous voir. O mode, voilà de tes traits! heureusement ils sont rares et d'un genre que nous ne proposerons pas comme modèle. Si nous avions un conseil à donner à l'artiste, pensez-vous que nous lui disions : «Aspire à diriger la mode.» Non vraiment, ce serait l'engager à se faire le flatteur servile, et à tout prix de l'esprit populaire, sans respect pour la religion de l'art qui est, lui aussi, un dieu jaloux. Dirions-nous : « Si tu ne fais la mode, travaille au moins à la suivre. » Pas davantage, car ce serait le pousser au plagiat, au sacrifice de sa personnalité, à la pâle imitation qui fait prendre l'ombre pour le corps. Rien de tout cela. Que l'artiste oublie les tentations décevantes de la mode; qu'il soit d'abord lui-même, qu'il n'obéisse qu'aux élans de l'individualité. Si l'égoïsme obstiné est quelque part de mise, c'est par dessus tout en fait d'art.

MAURICE BOURGES.

NÉCROLOGIE.

JEAN STRAUSS.

La mort vient de frapper cet artiste, qui, dans un genre secondaire, s'était fait un nom de premier ordre. Depuis plus de quinze ans, la réputation de Strauss était européenne, et cette réputation n'avait rien de capricieux, d'illégitime, car elle tenait à un génie véritable, constaté par l'enthousiasme de la foule et par les suffrages éclairés.

Strauss était né à Vienne, le 14 mars 1804. Destiné au métier de relieur, il fut obligé de l'apprendre; mais la nature l'avait créé pour la musique, et il en cultiva l'étude avec tant d'ardeur qu'il parvint à être sur le violon d'une force remarquable. A dixneuf ans, Lanner, qui n'en avait que deux de plus que lui, l'admit dans son excellent orchestre, et c'est alors que sa vocation instinctive pour la musique de danse trouva l'occasion de se développer. Strauss ne tarda pas à s'essayer séparément, pour son propre compte. Il se forma un orchestre qui n'appartenait qu'à lui, et se posa en rival de celui qui d'abord avait été son chef. Les Viennois se partagèrent entre les deux artistes, et profitèrent joyeusement de l'émulation qui les animait l'un et l'autre.

Strauss n'obtint pas de moins grands succès dans ses voyages Lorsqu'il vint à Paris, il fit révolution dans les orchestres de bal. A Londres, où il était encore pendant la dernière saison, il produisit aussi une impression extrêmement vive.

Les lignes suivantes, que nous empruntons à notre collaborateur, Berlioz, caractérisent trop bien sa personne et son talent, pour que nous ayons rien de mieux à faire que de les reproduire.

« Ce mélancolique directeur des bals, dans lesquels son orchestre versait tant d'ardentes mélodies, tant de joie bondissante, et quelquefois aussi tant d'élans passionnés et tendres jusqu'à provoquer des larmes, vient de déposer pour jamais sa plume et son archet. Je ne suis pas de ceux qui disent : « Ce n'est rien, ce n'est qu'un faiseur de valses de moins. » Je dis que c'est beaucoup, car Strauss était artiste

de tout point Tels de ses rivaux font avec de belle musique d'opéra d'exécrables airs de danse; il écrivait au contraire, lui, de si charmantes choses pour son orchestre de danse qu'elles eussent pu faire la fortune de maint opéra. Je le vois encore sur son estrade de la salle des Redoutes, avec six ou huit cents belles Viennoises tourbillonnant à ses pieds, danseuses éperdues, ivres de mouvement et d'harmonie, qui lui obéissaient avec tant d'amour, le rappelaient avec de si charmants transports dans les entr'actes pour l'applaudir et lui jeter des fleurs!... Strauss, d'ailleurs, a rendu un service éminent à l'art musical en développant dans une partie du public le sentiment des finesses et même des caprices gracieux du rhythme. Il est le créateur de la danse syncopée, et c'est à lui que nous devons d'être délivrés de la valse plate, du rhythme plat, qu'on lui croyait naguère inhérent, comme l'on croit encore le rhythme carré plat inhérent aux marches et à beaucoup d'autres formes de la musique. Vienne a donc perdu un de ses plus grands charmes : c'est un Viennois qui l'avoue, en m'écrivant à ce sujet : « Plus de Volks-Garden, dit-il, plus de Sperl, plus de bals masqués. Vienne sans Strauss, c'est l'Autriche sans le Danube; Vienne est en larmes pour ses joies perdues! » Strauss, accompagné d'un peuple immense, a été porté par les principaux artistes de son orchestre jusqu'à Dœbling, village près de Vienne, où il repose auprès de Lanner, son rival, qui l'a précédé dans la tombe de cinq à six ans.»

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, première représentation de la *Filleule des Fées*, ballet en deux actes, précédés d'un prologue.

*** Ronconi ayant satisfait à toutes les obligations que lui impose son cahier des charges, il paraît certain que le Théâtre-Italien ouvrira le 1er novembre, sous sa direction.

*** Trois représentations consécutives ont pleinement confirmé le brillant et productif succès de la *Fée aux Roses*. Les belles soirées des *Mousquetaires de la Reine* et du *Val d'Andorre* ont recommencé. L'affluence du public et le mouvement de la location sont le même que pour ces deux ouvrages. A la seconde représentation, Audran s'étant trouvé subitement atteint par un rhume, Boulo s'est mis en état de le remplacer le jour suivant, et il a chanté le rôle du prince avec un talent égal à son zèle. En l'entendant, le public ne pouvait se douter qu'il avait eu si peu de temps pour se préparer à l'exécution d'un pareil tour de force.

*** Mlle Grimm est revenue à l'Opéra-Comique. Elle a reparu dans les *Monténegrins* et rempli, après Mme Ugalde, le rôle de la Gitana. L'émotion de la jeune cantatrice était très-vive et se conçoit facilement. Du reste elle n'a eu qu'à se féliciter du résultat de sa périlleuse tentative : le théâtre ne s'en trouvera pas moins bien.

*** La rentrée de Mlle Darcier devait avoir lieu ce soir même dans le *Val d'Andorre*, mais une indisposition de Mocker retarde de quelques jours cette intéressante représentation.

*** Meyerbeer est à Paris depuis quelques jours.

*** Berlioz vient de mettre la dernière main à une grande composition de musique religieuse.

*** Emile Prudent se fixe bien décidément pour tout l'hiver à Paris; il va ouvrir des cours de piano qui seront une véritable bonne fortune pour le monde des pianistes et des jeunes professeurs. Jusqu'à présent, le public n'avait pu apprécier la méthode de ce maître célèbre que dans les nombreux concerts où il se faisait entendre chaque année; nous allons enfin voir se populariser davantage les nouvelles et ingénieuses ressources d'exécution introduites par Prudent dans le domaine du piano.

*** Rosenhain, le pianiste-compositeur, rentrera dans Paris sous peu de jours et reprendra le cours de ses leçons. Dimanche dernier, il a concouru à une fête musicale dans l'église de Bougival, donnée dans un but de charité. La société philharmonique de Versailles s'était chargée d'exécuter une messe. Rosenhain a joué un *andante religioso* de sa composition, et un adagio de Beethoven, sur un excellent piano d'Erard. L'effet de ces deux morceaux et de l'instrument a été admirable. La quête n'a pas produit moins de 1,000 francs. Les quêteuses étaient Mmes Odilon Barrot, Ségalas, Goupil et plusieurs autres encore.

*** M. Camille Stamaty est de retour à Paris.

*** Fanny Ellsler vient de partir pour Saint-Pétersbourg, où elle est engagée pour toute la saison.

*** Le 22 novembre prochain, jour de la fête de Sainte-Cécile, l'association des artistes musiciens fera exécuter, dans l'église de Saint-Eustache, une messe de la composition de M. Niedermeyer; l'orchestre sera dirigé par M. Girard, les chœurs par M Dietsch.

*** Un opéra anglais vient de s'établir à Londres dans le local de Princess'-Théâtre, sous la direction de M. Maddox. L'ouverture s'en est faite par une représentation de *Don Juan*. Le *Val d'Andorre* d Halévy figure sur le programme.

*** Une messe à grand orchestre, composée par M. Reichel, a été exécutée dimanche dernier dans l'église de Ville-d'Avray, qui avait peine à contenir la foule attirée par le double intérêt de l'art et de la charité. Faire connaître le talent de l'auteur, procurer des secours aux ouvriers sans ouvrage, tel était le but que se proposait la réunion. Mme Lecocq, chargée de l'exécution du solo de l'*Agnus*, l'a rendu d'une façon supérieure. Dans l'*O Salutaris*, Mme Castellan a enlevé tous les suffrages : sa voix pure n'a laissé échapper aucune nuance de ce morceau, et on l'eût applaudie, comme au théâtre, sans la sainteté du lieu. Le président de la République avait bien voulu prendre sous son patronage cette œuvre de bienfaisance. Après la messe, tandis qu'une grande partie de l'assistance se pressait sur ses pas, les musiciens et les chanteurs félicitaient M. Reichel du succès que son œuvre venait d'obtenir.

*** Des cours de chant et de solfége pour les demoiselles, tenus par Mlle Blanche Maricot, vont être ouverts le 15 de ce mois, chez M. Montanino, rue Neuve Saint-Augustin, 32, et auront lieu tous les dimanches.

*** Un trio d'artistes de premier ordre, Ernst, Osborne et Mlle Catherine Hayes viennent de donner à Boulogne-sur-Mer un magnifique concert, avec le concours de la Société philharmonique. On a entendu aussi Mlle Guilmant, qui a joué un morceau à quatre mains sur des souvenirs d'Auber, arrangés par Osborne et en compagnie de ce virtuose éminent.

*** M. et Mme Iweins d'Oennin ont donné récemment un grand concert au profit des pauvres, dans les salons de l'hôtel-de-ville de Roubaix; ces deux artistes excellents avaient pour auxiliaire Servais, le célèbre violoncelliste.

*** Un jeune artiste, recommandé par un nom tout musical et par un talent formé au Conservatoire de Paris, M. Stockausen, après avoir commencé sa carrière à Londres pendant la dernière saison, la continue maintenant en parcourant la Suisse, et en donnant des concerts, dans lesquels sa belle voix de baryton et son excellente méthode produisent un égal effet. En même temps, M. Stockausen s'essaye au théâtre, où il promet de devenir un sujet très distingué.

*** Mme Sophie Schroeder, la plus célèbre tragédienne de l'Allemagne, vient de mourir à Raudnitz, près de Leipsick, à l'âge de 84 ans. Elle était fille d'un acteur distingué, M. Burger, et parut pour la première fois sur la scène à Prague, âgée de 14 ans, dans le *Petit Chaperon rouge*, opéra de Ditters von Dittersdorf. Trois ans plus tard, elle épousa M. Schrœder, le Talma de l'Allemagne, et elle s'est éteinte dans les bras de sa fille unique, Mme Schrœder-Devrient, la célèbre cantatrice.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

POUR PARAITRE LE 1er NOVEMBRE.

Les morceaux de chant détachés de

LA FÉE AUX ROSES

OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES,

Paroles de MM. SCRIBE et de SAINT-GEORGES,

MUSIQUE DE

F. HALÉVY.

La Partition de Piano paraîtra le 1er décembre. La grande Partition et les parties d'Orchestre seront prêtes le 15 décembre.

Chez BRANDUS et Ce, 87, rue Richelieu, éditeurs de tous les ouvrages d'HALÉVY.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 41. 14 Octobre 1849.

Ou s'abonne dans les départements et à l'etranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Robrmann.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Étranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

SOMMAIRE. — Troisième lettre sur l'Allemagne, par **Fétis** père. — Théâtre de l'Opéra, la *Filleule des Fées*, ballet en trois actes (1re représentation). — Académie des Beaux-Arts, séance annuelle, distribution des prix. — Les trois derniers, par **H. Blanchard.** — De la liberté des théâtres, à M. Edouard Fétis, par **Paul Smith.** — Nouvelles et annonces.

TROISIÈME LETTRE.

Au Directeur de la GAZETTE MUSICALE *de Paris.*

Bruxelles, 7 octobre 1849.

Mon cher Monsieur,

Après un plus long intervalle que je n'aurais voulu, je reprends avec vous ma correspondance relative à mon voyage musical en Allemagne, et je vais achever l'exposé des observations que j'ai faites à Berlin. Peut-être vous rappelez-vous que je me suis engagé à vous parler de la collection de musique de la bibliothèque royale, de son savant conservateur, M. Dehn, des grands travaux de M. Erk sur le chant choral et les airs nationaux, et enfin de l'excellent organiste, M. Haupt : tel est l'objet de cette lettre.

La plus riche collection de musique ancienne, de manuscrits originaux des plus illustres compositeurs allemands et autres, et enfin de livres rares concernant l'histoire, la théorie et la littérature de l'art, me paraît être celle de la bibliothèque royale de Berlin, bien que celle de Munich renferme aussi des trésors de choses intéressantes et curieuses. Formée d'un ancien fonds très-considérable, de plusieurs dépôts qu'on y a réunis des belles bibliothèques spéciales de feu Pœlchau et de Naue, achetées par le roi; enfin, d'acquisitions nouvelles, la collection de Berlin doit sa belle organisation au zèle inépuisable et à l'infatigable faculté de travail de M. Dehn. Savant dans l'harmonie, le contrepoint et la fugue, bibliothèque vivante de littérature musicale, instruit dans les langues anciennes, et parlant les langues italienne et française aussi bien que l'allemande, M. Dehn était précisément l'homme qu'il fallait pour mettre en ordre et classer cette immense collection. Seul, il en a rédigé le catalogue avec cette exactitude consciencieuse qui caractérise les travaux des véritables savants allemands. Aujourd'hui la bibliothèque musicale dont il est le gardien est si bien connue de lui, que, sans avoir besoin de consulter le catalogue, il va immédiatement placer la main sur l'ouvrage qu'on lui demande. Et à vrai dire, c'est à M. Dehn que cette bibliothèque spéciale doit en quelque sorte son existence. Incessamment occupé du soin d'y faire entrer les richesses qu'il découvre çà et là, il ne néglige rien pour la réalisation de ses vues. On est frappé d'étonnement lorsqu'on apprend que six ou sept années lui ont suffi pour classer et cataloguer, seul et sans aucun secours, cette prodigieuse quantité d'objets de tout genre : le seul travail matériel des bulletins de titres d'ouvrages semblerait avoir dû exiger un temps trois fois plus long. C'est que M. Dehn est doué d'une de ces fortes organisations que l'amour de l'art et de la science soutient dans les travaux. Quinze ou seize heures de travail le laissent à la fin de la journée frais et dispos. Indépendamment du catalogue de la bibliothèque royale, il a mis en partition une partie des œuvres musicales d'Orlando Lasso, travail gigantesque par la quantité des pièces; il s'est livré à des recherches immenses pour la composition d'une monographie sur le même compositeur, aussi neuve par le plan, que riche de renseignements qu'on chercherait vainement ailleurs. Ce travail est terminé. Après la mort de Gottfried Weber, il a été chargé de la rédaction de la *Cœcilia* des frères Schott, de Mayence, et les huit derniers volumes de cette intéressante collection ont été publiés par lui, ainsi que d'autres ouvrages, parmi lesquels on remarque un traité d'harmonie dont j'aurai probablement à rendre compte ailleurs. Enfin, c'est aux soins de M. Dehn qu'est due la découverte d'un grand nombre de compositions instrumentales et vocales de Jean-Sébastien Bach, particulièrement de concertos pour clavecin et d'autres instruments où le génie du grand homme se manifeste dans toute sa splendeur. Plusieurs volumes ont été déjà publiés sous la direction de l'infatigable éditeur; d'autres sont préparés et seront également mis au jour; en sorte qu'on a l'espoir de voir bientôt compléter la collection des œuvres instrumentales du plus grand génie de combinaison que l'Allemagne ait produit parmi les musiciens.

Après cette indication sommaire du mérite et des travaux du savant conservateur de la bibliothèque royale de musique de Berlin, qu'il me soit permis de lui témoigner ici ma reconnaissance pour l'accueil plus que bienveillant qu'il m'a fait, et pour les preuves constantes d'intérêt, j'oserais presque dire d'attachement, qu'il n'a cessé de me donner pendant mon séjour dans cette ville. L'époque de mon arrivée coïncidait précisément avec celle où la bibliothèque se ferme pour les vacances; mais, après la première visite que je lui fis, plus de vacances pour M. Dehn, plus d'autre travail pour lui que de s'occuper de moi, de savoir ce que je cherche et de me le trouver. Pour moi seul la bibliothèque fut ouverte tous les jours, comme elle l'est en temps ordinaire pour tout le monde, et pendant que je faisais mes recherches, M. Dehn n'avait pas d'autre occupation que de m'aller chercher ses trésors, de m'indiquer ce qui m'était inconnu, et de prendre note de tout ce que je ne pouvais recueillir pour faire lui-même les extraits dont j'avais besoin. Et lorsque toute sa matinée avait été passée ainsi pour m'être utile, il voulait m'admettre chaque soir au sein de son aimable famille, où il porte, non l'humeur revêche d'un savant bourru, mais le laisser-aller et la gaîté d'un enfant. Là, dans sa conversation animée, j'apprenais bien des choses relatives à l'art et aux artistes de l'Allemagne qu'on ne peut connaître que dans le pays.

La reconnaissance m'a rendu bavard; je reviens à la bibliothèque musicale dont je veux vous entretenir. On ne peut comparer cette collection à celle du Conservatoire de Paris, qui offre aussi beaucoup d'intérêt, mais surtout pour l'art moderne, tandis que celle de Berlin présente l'ensemble le plus imposant pour l'art des seizième et dix-septième siècles. Les amateurs de collections qui se trouvent à Paris savent quelle est la rareté des œuvres de ce temps, quel en est le prix élevé, et surtout quelle difficulté il y a pour réunir les diverses parties séparées d'une œuvre, la plupart étant incomplètes, parce qu'on ne publiait pas alors la musique en partition, mais en parties séparées, dont il s'égarait toujours quelqu'une. A Berlin, tout est complet, et l'on y trouve la plus considérable collection qui existe des ouvrages des anciens maîtres allemands, italiens et belges. Les premiers recueils publiés par Petrucci de Fossombrone, qu'on chercherait en vain aujourd'hui, à quelque prix que ce fût, y sont en exemplaires magnifiques et complets. Tous les produits des presses des Gardone, des Scotto, des Amadino et des Vincenti de Venise; des Zanetti, des Coattini et des Robletti de Rome; des Marescotti de Florence; des Attaignant et des Duchemin de Paris, des Susato et des Phalèse de Louvain et d'Anvers; des Montanos et des Gerlach de Nuremberg, enfin des Adam Berg de Munich, y forment une série chronologique de plus d'un siècle dont la richesse est inouïe. On y trouve les précieux recueils de Peutinger, de Griminius, de Salblinger, de Bodenchatz, de Schode et de Donfrid, le *Thesaurus musicus* de Joanelli (Venise, Gardone, 1568), l'introuvable *Liber quindecim missarum* de Nuremberg, 1539 et les *Missæ tredecim* imprimées dans la même ville, dans la même année. Les innombrables œuvres d'*Orlando Lasso*, autrement Roland Delattre, y sont en exemplaires magnifiques, entre autres les cinq volumes in-folio maximo du *Patrocinium musices*, qu'on trouve très rarement réunis, et le *Magnum opus musicum Orlandi de Lasso*, qui contient 512 motets à 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 et jusqu'à 12 voix.

Le dix-septième siècle n'est pas moins riche et n'offre pas moins d'intérêt, car c'est l'époque de la première transformation de la musique instrumentale et du développement du style concerté. Les produits de ce temps abondent dans la bibliothèque de Berlin, particulièrement de l'école allemande, qui prend dès lors son caractère harmonique, et qui est à peu près inconnue en France, quoiqu'elle ait une grande importance dans l'histoire de l'art.

Ce qui met la bibliothèque royale de musique de Berlin hors de toute comparaison, c'est la collection de manuscrits originaux des plus grands compositeurs. Parmi les anciens maîtres, je signalerai Keiser, homme de génie, dont on trouve là un assez grand nombre de partitions d'opéras qui n'existent point ailleurs; les membres de cette grande famille des Bach, qui n'a point eu d'égale dans les arts, et dont M. Dehn a recueilli les œuvres manuscrites pour en former de nouvelles archives authentiques. Les manuscrits autographes de l'illustre Jean-Sébastien y sont en nombre prodigieux, et beaucoup de ses ouvrages sont inédits. Dans cette partie de la bibliothèque se trouvent aussi beaucoup de compositions de Zachau, le maître de Haendel, qui n'est guère connu que de nom, mais qui se montre là dans toute sa valeur d'artiste. Haendel, Graun, Hasse, et cent autres illustrations musicales brillent dans cette collection d'autographes importants, où l'on trouve aussi parmi les curiosités de l'art, les compositions originales de Frédéric-le-Grand.

La littérature musicale, bien que moins abondante que la partie pratique de l'art dans la bibliothèque de Berlin, est néanmoins fort riche. Une multitude d'anciens traités de musique, la plupart du XIVe siècle, et quelques-uns du XVe, dont la rareté est maintenant excessive, s'y trouvent réunis. La rareté de ces livres est un fait très-remarquable, en ce qu'il prouve qu'en tout temps l'enseignement de la musique a été considéré en Allemagne comme une partie de l'éducation. La plupart ont été écrits pour les écoles, et les éditions s'en sont multipliées; néanmoins, la consommation en a été si grande, qu'ils ont à peu près disparu, et qu'on ne les trouve plus aujourd'hui que dans les bibliothèques publiques. Voyez, par exemple, les ouvrages élémentaires de Georges Rhaw, d'Agricola, de Georges et de Henri Faber, de Spangenberg, de Calviscus, d'Ornetoparchus, de Listenius, de Lucas Lossius, de Beurhensius, de Cruger, de Gumpelzhaimer, de Gibel, de Démantius et de beaucoup d'autres. La plupart ont eu de six à quinze éditions; cependant il est très-rare d'en trouver un seul exemplaire dans les catalogues de bibliothèques modernes.

Quelle que soit l'étendue que j'ai donnée aux détails que vous venez de lire sur la bibliothèque royale de musique de Berlin, je n'ai pu en donner qu'une idée fort imparfaite. Moi-même, qui y ai passé dix jours, et qui y ai travaillé avec activité, je puis dire que je n'ai fait que l'entrevoir. Il faudrait l'assiduité d'une année entière pour en connaître et apprécier toutes les richesses.

J'ai maintenant à vous entretenir de M. Erk, l'un des hommes les plus intéressants que j'aie rencontrés, le plus savant, je pense, en son genre, et l'un des plus modestes. Né à Wetzlar, le 6 janvier 1807, Louis-Chrétien Erk reçut les premières leçons de musique de son père, alors organiste dans la cathédrale de cette ville, puis continua ses études chez le pédagogue J.-B. Spiesse, chez le maître de chapelle, André, à Offenbach, et enfin chez le digne Prink, à Darmstadt. La première position qu'il occupa, depuis 1826 jusqu'en 1835, fut celle de troisième professeur, pour l'enseignement supérieur de la musique, au séminaire royal des instituteurs de Meurs, ville des États prussiens, dans la province de Clèves-Berg. Au mois d'octobre 1835, M. Erk quitta cette ville pour aller à Berlin prendre possession de la place de professeur de musique au séminaire royal des instituteurs, qu'il occupe maintenant.

Il y a deux classes d'hommes parmi ceux qui cultivent l'art et la science : les uns veulent *être*, les autres *paraître*. Ceux-ci sont en si grand nombre dans notre siècle, qu'on serait tenté de croire qu'il n'y en a point d'autres. En général, ils considèrent les premiers comme des niais. C'est à cette première classe qu'appartiennent MM. Erk, Dehn et Haupt, dont je parlerai bientôt. Déterminé par un goût particulier à se livrer à l'étude du chant choral et des mélodies populaires, M. Erk s'y livra dès sa jeunesse avec une persévérance et avec un esprit d'observation qui seuls peuvent conduire au but dans des recherches de ce genre. Ses goûts simples et modestes, et la sérénité de son âme, s'accordaient d'ailleurs avec sa vocation. S'entourant de tous les recueils et de tous les monuments qu'il put rencontrer de chant choral et d'airs nationaux et populaires, il en compara toutes les versions, remonta aux sources, distingua les bonnes leçons des mauvaises, et couvrit tous ses livres d'annotations, dans lesquels il établissait les formes primitives, les altérations, et déterminait l'âge et l'origine de chacune des mélodies. Vous pouvez comprendre, mon cher collaborateur, quelle solidité de connaissances a été le résultat d'un pareil travail pour un homme d'intelligence et de goût, qui a fait de ces seuls objets l'étude de toute sa vie, et qui, parvenu maintenant à l'âge de quarante-deux ans, continue ses travaux avec autant de persévérance que s'il en était encore aux premiers essais de sa jeunesse. Il serait trop long d'indiquer ici toutes les publications de ce savant homme; je me bornerai aux plus importantes.

1° Chansons populaires allemandes, avec leurs mélodies propres et originales. 1er volume en six suites, Crefeld, 1838 à 1841, in-12. 2e volume en six suites, Berlin, 1841-44. 3e volume, Berlin, 1845, dont la suite paraîtra bientôt. Travail important, où les fautes innombrables du recueil de Kretzschmer et de plusieurs autres, sont corrigées avec soin, et les mélodies ramenées à leur pureté primitive.

2° Recueil de mélodies chorales à quatre voix des premiers maîtres des XVIe et XVIIe siècles; Ire partie, 1845, in-4°. Bien que la coopération de M. Trelitz soit indiquée au frontispice de ce volume, celui-ci a simplement revu les épreuves des textes.

3e Livre de mélodies chorales pour les écoles et les églises, etc. Berlin, 1847, in-12. Ouvrage accompagné de notes et de remarques instructives.

4° *Singvœgelein* (le petit oiseau chanteur), recueil de chansons à 1, 2, 3 et 4 voix pour l'école, la maison, et *la vie* (Leben) dit naïvement le titre. Cette publication doit être à bon droit signalée comme le plus grand succès qui ait jamais été obtenu; car la quinzième édition a paru en 1849, et dans l'espace de sept ans, on en a vendu *cent quatre-vingt seize mille exemplaires*! Qu'en dites-vous, mon cher monsieur? Vos entrailles éditoriales ne sont-elles pas émues à l'idée de ce débit-monstre?

M. Erk ne s'est pas borné à prêcher d'exemple ou par son enseignement pour rétablir dans toute leur pureté les traditions des mélodies chorales et des chants populaires; il a aussi fortifié son œuvre par sa collaboration active à *l'Euterpe*, feuille musicale mensuelle, qui se publie à Erfurt depuis huit années (1841-49, in-8°), et qui est particulièrement destinée aux professeurs des écoles primaires des villes et de la campagne. Les collaborateurs de M. Erk à ce journal sont MM. Jacob, Bagenhardt et Hentschel. Il a aussi fourni des articles de critique à l'*Allgemeine Schulzeitung* (Gazette générale des écoles) de Zimmermann, aux Annuaires musicaux de Schilling, à la *Cœcilia*, à la *Gazette des écoles* (Schulblatt) de la province de Brandebourg, et à diverses autres feuilles périodiques relatives à l'enseignement. Comme artiste il s'est fait connaître par la composition de mélodies d'un bon goût et bien rhythmées, ainsi que par l'harmonisation de chants de divers auteurs, entr'autres, de cent chansons pour les écoles, de Hoffmann de Fallersleben. Il est d'ailleurs remarquable par le goût et le sentiment actif qu'il porte dans la direction du chœur de ses élèves au séminaire des instituteurs; il y a quelque chose de très-fin dans sa manière d'indiquer les nuances et d'imprimer le rhythme. Enfin, je considère M. Erk comme un homme complet en son genre : il en est peu dont on puisse faire cet éloge.

M. Haupt, dont j'ai maintenant à parler, n'est pas une célébrité de l'Allemagne : à peine son nom est-il connu hors de Berlin. Son excessive modestie est incontestablement la cause de cette absence de renommée; mais je ne crains pas de prédire au jeune artiste une brillante réputation dans l'avenir. Dans l'organiste de haute valeur, il y a deux natures qui concourent à former le talent le plus rare qui soit au monde, à savoir, celle de l'exécutant et celle du compositeur. Une exécution parfaite sur l'orgue est, sans aucun doute, ce qu'il y a de plus difficile à acquérir; car l'obligation de mettre en jeu les pieds sur un clavier que l'exécutant ne voit pas, en même temps que les mains, et avec une volubilité presque égale, enlève à l'artiste le point d'appui fixe, si nécessaire pour donner au jeu des muscles et à l'action nerveuse leur énergie propre. Dans les grandes pièces à trois claviers de Jean-Sébastien Bach, par exemple, le corps de l'organiste ne peut échapper à un balancement perpétuel, d'où provient un obstacle considérable à la libre articulation des doigts et des pieds. Si l'on ajoute à ces difficultés l'obligation de modifier le toucher, le style, le sentiment, en raison des jeux et du mélange des registres, on comprendra qu'un grand exécutant sur l'orgue doit être le plus rare des artistes.

D'ailleurs, la plupart des organistes commencent par jouer du piano, dont le clavier doit être attaqué d'une autre manière par le mécanisme des doigts. Le grand art, dans le jeu de l'orgue, consiste à tout lier, dans le chant comme dans l'harmonie, avec les pieds comme avec les mains, et à ne pas faire sentir la lourdeur du toucher, quelle que soit d'ailleurs la résistance du clavier, toujours plus grande que celle du piano, surtout quand les claviers du grand orgue et du positif sont réunis. Cet art, bien peu d'organistes le possèdent, surtout dans le jeu des pédales : je n'ai jamais entendu personne qui le possédât à un degré aussi éminent que M. Haupt. Il exécute sur la pédale des traits rapides en jeu lié comme il pourrait le faire avec les doigts. Son trille, exécuté sur ce même clavier par les deux pieds, a tout le brillant que pourrait avoir le trille du pianiste le plus habile, et dans les ornements, les groupes et les appogiatures qu'il exécute de la même manière, il y a un moelleux, une grâce, qui tiennent du prodige.

Les mains de M. Haupt ont également une adresse merveilleuse à faire entendre toutes les parties distinctement dans les compositions les plus difficiles et les plus compliquées. A la fois puissante et légère, énergique et gracieuse, son exécution d'ensemble ne donne pas moins de plaisir que d'étonnement. Dans une séance qu'il voulut bien donner pour moi sur un grand orgue capable de le seconder, M. Haupt me fit entendre d'abord deux pièces d'un organiste moderne peu connu et dont le nom m'échappe en ce moment, mais qui se serait certainement illustré par ses compositions, s'il eût vécu plus longtemps. Puis, à ma demande, il joua la belle fugue de Bach en *sol* mineur avec sa magnifique introduction, et enfin, il termina par la grande passacaille de cet homme illustre, *nec plus ultra* de la difficulté vaincue sur l'orgue. Je ne puis avoir que des expressions d'admiration pour une exécution aussi parfaite, aussi puissante, aussi émouvante que celle de M. Haupt, et je dois déclarer que rien ne m'avait jamais offert l'idée d'une perfection semblable.

Il reste une question sur le talent de cet excellent artiste que je ne puis résoudre, car sa modestie ne lui a pas permis de me faire entendre ses compositions. Ce problème ne sera résolu pour moi que lorsque j'aurai vu quelqu'une de ses pièces d'orgue. L'usage de l'improvisation n'existe pas en Allemagne sur l'orgue; du moins n'en ai-je jamais entendue dans les lieux que j'ai visités. On y est persuadé que l'improvisation est toujours trop imparfaite pour être convenable à la majesté de ce grand instrument. Les organistes compositeurs écrivent, mais n'improvisent pas; les autres se bornent à l'exécution de la musique des grands maîtres.

Agréez, etc.

FÉTIS père.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

La Filleule des Fées.

Grand ballet féerique en trois actes et sept tableaux, précédé d'un prologue, par MM. DE SAINT-GEORGES et PERROT, musique de MM. ADAM et DE SAINT-JULIEN.

(*Première représentation, 8 octobre.*)

Les fées triomphent en ce moment sur toute la ligne : MM. Scribe, Saint-Georges, Halévy, Adam, Saint-Julien et Perrot tiennent en main leur baguette et font partout des miracles. A l'Opéra-Comique, la *Fée aux Roses* transforme chaque soir sa corbeille de fleurs en gros sacs d'argent; à l'Opéra, la *Filleule des Fées* verse sur l'administration le produit des dons précieux qu'elle a reçus en partage. Quel admirable et inépuisable trésor que celui de la féerie! Et l'on s'en va toujours répétant que la génération actuelle est née vieille, qu'elle ne s'amuse qu'à s'ennuyer! Voyez comme elle court aux histoires de ma mère l'Oie, comme elle est heureuse de payer pour les entendre! Il ne s'agit que de les bien conter.

Donc, *la Filleule des Fées* est une pauvre petite enfant nommée Isaure, qui s'avise un beau jour de naître dans une ferme de la Provence. Deux bonnes fées, l'une blanche et l'autre rose, ont l'idée heureuse de la prendre sous leur protection; mais la fée noire, la fée *Sinistre* fait serment de les contrecarrer dans leurs projets aimables. Est-ce que nous n'avons pas tous plus ou moins quelque fée *Sinistre*, qui se mêle de ce qui ne la regarde pas? Celle-ci a du moins une raison. Lorsqu'elle s'est présentée, sous des habits de vieille, comme ses deux collègues, pour prendre place au banquet baptismal, on l'a renvoyée fort impoliment, sous prétexte qu'elle serait la treizième à table. *Inde iræ*! De ce moment la lutte est engagée. Les bonnes fées appellent toutes leurs compagnes, toutes vêtues en vieilles et toutes se transfigurant en même temps, total dix-huit changements à vue. La fée Sinistre se transfigure aussi : elle étend sur Isaure sa baguette formée de deux serpents enlacés, et le nuage qui lui sert de locomotive porte ces mots écrits en traits de feu : *Tremblez pour elle!... Je lui garde mes dons, quand elle aura quinze ans.* Une bonne fée aurait

dit *pour le jour* où elle aura quinze ans; mais la fée Sinistre parle comme il lui plaît et se moque bien de la syntaxe.

Isaure a quinze ans : elle est aimée d'Alain, qu'elle n'aime guères. Alain veut se jeter dans un puits : la fée Sinistre en sort plus vêtue que la Vérité. Il va sans dire qu'elle prend Alain sous son égide. Mais voici un chasseur, un prince, Hugues de Provence, s'il vous plaît! Voici la fête du printemps, dont Isaure va être proclamée la reine! Voici une maison qui change de place, un sénéchal qui disparaît sous terre, et un prince qui pousse à sa place comme un champignon! Voici des fêtes, voici des jeux, des sortiléges et des maléfices! La chaumière d'Isaure se change en palais : le prince lui déclare sa passion et lui propose d'être princesse. Et la fée Sinistre, où est-elle? La voilà qui tient sa promesse et qui dit aux bonnes fées, en montrant Isaure : « *C'est à moi de la doucr à mon tour. Vous l'avez faite si belle que nul* » *homme ne pourra la voir désormais sans perdre la raison.* » Quel joli cadeau de noce! Hugues de Provence se présente. Isaure se cache la tête dans ses mains. En ce moment Alain s'avance : Isaure le regarde, et le voilà fou! Isaure se précipite par la fenêtre, mais les deux bonnes fées l'emportent dans les airs sur leurs baguettes.

La lutte continue: Alain est plus fou que jamais! Isaure voudrait bien le guérir sans qu'il lui en coûtât grand'chose. De son côté, le prince persiste à revoir Isaure et Isaure à l'éviter. Qui pourrait dire les scènes remplies de grâce et de séduction auxquelles donnent lieu ces poursuites et ces fuites sans fin du prince et d'Isaure dans un parc ravissant, orné de statues vivantes, de jets d'eau et de cascades véritables, éclairés d'une lumière qui n'a de pareille qu'aux cieux! De ce parc enchanteur et enchanté nous tombons dans une grotte d'où s'échappent toutes les sources du monde, la source d'azur, la source verte, la source d'argent. Enfin le prince va voir Isaure. Pour l'en empêcher; les bonnes fées prennent un bon moyen; elles le rendent aveugle. Dans cette affreuse situation, la fée Sinistre s'engage à lui rendre les yeux s'il prouve qu'il n'en a pas besoin pour reconnaître celle qu'il aime au milieu d'un essaim de jeunes beautés. Le prince, qui n'en est pas à sa première partie de Colin-Maillard, ne tarde pas à mettre la main sur Isaure. Bonheur général et apothéose! Le paradis des fées s'étale devant nous dans toute sa magnificence. Il faut désespérer d'être heureux sur terre quand on a contemplé ce fantastique paradis!

Tel est, en résumé, le squelette du ballet, dont la musique est l'âme et la danse le corps.

La danse, nous n'en ferons pas l'éloge ; nous dirons seulement que Perrot l'a dessinée et que Carlotta Grisi l'exécute. Perrot, que nous avons connu le danseur le plus agile et le plus aérien, se borne maintenant à raser le sol et à mimer son rôle d'Alain avec un talent de premier ordre. Qui jamais eût deviné que la physionomie de Perrot deviendrait à ce point expressive, éloquente? Carlotta Grisi, c'est la danse faite femme, et son rôle d'Isaure est le *nec plus ultrà* de sa naïveté, de sa gaîté, de sa sensibilité d'actrice. Petitpa est un excellent prince; Mmes Emarot, Taglioni, Marquet, sont des fées de bonne maison.

Mais la musique! la musique!... Nous n'exagérons pas d'une syllabe, en affirmant que depuis la première note jusqu'à la dernière, celle de la *Filleule des Fées* est un chef-d'œuvre digne de la partition de *Giselle* et de tant d'autres partitions dansantes du même compositeur. M. Adolphe Adam, qui a d'ailleurs écrit de si charmants opéras depuis le *Châlet* et le *Postillon* jusqu'au *Toreador*, est le premier des maîtres pour la musique de ballet, et ce n'est pas une petite gloire.

La musique de danse a toujours été la pierre de touche de l'imagination musicale. Là, en effet, le compositeur est obligé de tout tirer de lui-même; il n'a qu'une ligne de prose pour l'inspirer et en faire jaillir des centaines de mesures, de phrases, d'idées qui doivent se succéder sans fin ni cesse; car dans le ballet, point de trêve, point de repos, point de récitatif, point de prose pour s'asseoir un instant et reprendre haleine. M. Saint-Julien, l'élève du maître, est bien heureux d'avoir pu s'essayer avec son aide et son appui : c'est un début que lui envieront beaucoup de jeune confrères.

La mise en scène de *la Filleule des Fées* est un titre d'honneur pour l'Opéra. Jamais on n'avait vu rien d'aussi merveilleux que le décor du second acte, celui du parc blanchissant aux rayons de la lune, c'est-à-dire de la flamme électrique. Si tout Paris ne va pas l'admirer, c'est que la bonne ville n'est plus curieuse, et nous croyons qu'elle le sera encore longtemps.

P. S.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

Séance annuelle. — Distribution des prix.

Il n'y a pas eu cette année de premier grand prix de composition musicale. L'Académie s'est montrée prudente et réservée : elle a bien fait, surtout dans les circonstances actuelles. A quoi sert d'envoyer des lauréats à Rome pour qu'ils en reviennent comme ils étaient partis? Le nombre de ceux qui cherchent à faire jouer à Paris leur opéra de rigueur grossit constamment, et pas un n'arrive au but. Depuis combien de temps n'avons-nous vu surgir au théâtre un lauréat nouveau? Pauvres jeunes gens! vous êtes comme des rosières d'autrefois, qui seraient restées avec leurs roses, sans trouver ni dot ni mari!

Il n'y a pas eu non plus de rapport sur les envois de Rome,

Attendu l'état *turbulent*
De la république attaquée.

Les pensionnaires de la Villa-Medici ont été obligés, comme on sait, d'émigrer à Florence et de suspendre leurs travaux. Leur manoir pacifique était transformé en poste militaire, et quelle musique aurait-on pu faire, alors que le canon grondait? Quels plans d'architecture élaborer, tandis qu'on démolissait palais et maisons pour élever des barricades? Les peintres de bataille auraient pu seuls trouver des sujets d'étude et des inspirations dans cette mêlée soldatesque et populaire. Quoi qu'il en soit, il paraît que la guerre n'a pas causé à l'école française tout le dommage qu'on aurait pu redouter. Les objets d'art ont été déposés, cachés en lieu sûr, et quant aux élèves, pas un, dans un exil momentané, n'a manqué à son drapeau ni à ses devoirs. Le secrétaire perpétuel de l'Académie, M. Raoul-Rochette, s'est fait un plaisir de le constater.

La séance commençait par une ouverture de M. Gastinel, lauréat de 1846, et déjà sans doute revenu de ses pérégrinations étrangères. Cette ouverture atteste une main exercée, une habileté de facture remarquable, hormis en ce qui touche les proportions relatives des différents mouvements dont elle se compose. Le premier, par exemple, est d'une longueur démesurée, et l'on se demandait avec inquiétude si cet andante, fort agréable du reste, devait se prolonger à perpétuité. Dans l'allegro, les deux thèmes sont ramenés avec art, mais ils n'ont pas grand rapport de physionomie ni d'expression; il en résulte que le morceau pris dans son ensemble manque de caractère et d'effet. Ceci ne veut pas dire que M. Gastinel ne soit pas capable d'écrire un bon opéra : tout au contraire, nous sommes persuadés que s'il eût eu le moindre poëme entre les mains, son ouverture aurait une allure bien plus nette, un coloris plus déterminé.

La cantate de M. Ernest Cahen, qui a obtenu le premier des deux seconds prix (l'autre second prix est échu à M. Jonas), ne manque pas d'un certain entrain, mais il y a trop de vague dans les formes, rien d'assez arrêté dans les contours : aucun trait saillant ne se détache et ne fait impression. M. Camille Doucet, l'auteur des paroles, avait pourtant bien disposé son petit drame: un mari se déguise en nautonnier pour attendre sur le rivage le séducteur qui lui enlève sa femme. Don Fernand et lady Rivers arrivent pleins d'amour et de terreur. Lord Rivers, sous le nom d'Antonio, les observe et médite sa vengeance.

Ils montent tous les trois dans une barque pour aller rejoindre un vaisseau. Antonio rame; Fernand chante et lady Rivers frémit. Lorsque Fernand se croit près du vaisseau, lord Rivers se découvre à la lueur des éclairs. L'orage gronde avec fureur, et la vague engloutit la barque, avec l'amant, la femme et le mari.

M. Ernest Cahen est élève de M. Adolphe Adam et de M. Zimmerman; M. Jonas, de M. Carafa. Nous verrons l'année prochaine lequel des deux l'emportera sur l'autre, ou s'ils parviendront encore de compagnie au premier prix.

L'éloge funèbre prononcé dans cette séance, conformément à l'usage annuel, était celui de M. Bidault, qui fut l'un de nos meilleurs paysagistes. M. Raoul Rochette n'avait à raconter qu'une vie entièrement vouée à l'amour de l'art et à la passion du paysage. Il a rempli cette tâche ingrate avec son talent habituel. Ce n'est pas l'écrivain qui manquait à la matière, mais plutôt la matière qui manquait à l'écrivain.

R.

LES TROIS DERNIERS.

Les trois derniers qui ou quoi? — A la manière de la fameuse lettre dans laquelle Mme de Sévigné suspend la grande nouvelle en s'écriant: « Je vous le donne en cent, je vous le donne en mille, etc.,» nous vous dirons qu'il ne s'agit point ici des trois derniers Vernet qui se sont illustrés dans leur art, des trois frères Lepeintre, dont l'aîné, acteur de talent, était cité dans le temps pour ses jeux de mots, comme l'aîné des trois Dupin; qu'il n'est pas question non plus du terrible Conseil des trois, rival du Conseil des dix à Venise, ou des triumvirs de la moderne république romaine, ou même des trois consuls de notre grande république française. Par ce nombre trinitaire, vénéré du reste dans l'antiquité, nous voulons désigner les trois derniers quatuors de Beethoven, qui offrent une ample matière à la controverse artistique, esthétique et critique. Les 15e, 16e et 17e quatuors de cet illustre compositeur présentent le spectacle intéressant d'un homme de génie arrivé au faîte de son art, sortant des voies battues par la méthode, et cherchant à faire autrement que ce qu'il a fait jusqu'à ce jour, en suivant les traces des grands maîtres.

L'analyse de ces trois derniers quatuors de Beethoven au moyen de citations de typographie musicale pourrait être intéressante pour les artistes et les compositeurs; mais nous pensons que cette analyse orale serait d'un intérêt plus général et plus immédiat pour des auditeurs qui viendraient d'entendre exécuter par des artistes de talent, comme Paris en possède tant, ces œuvres étranges, exceptionnelles dans l'art. Ce serait, si l'on peut s'exprimer ainsi, un cours d'anatomie de la science et de l'esthétique musicale. Telles étaient les idées qui nous préoccupaient l'autre jour à l'audition de ces quatuors chez un jeune violoniste de talent, sectateur quand même de Beethoven, et qui dit cette musique avec autant d'enthousiasme méridional qu'il en met à l'admirer et à l'exécuter. Nous pensions encore que si le grand compositeur a jeté plus de passion dans l'art, et l'a surtout enrichi d'une instrumentation plus vivace, plus pittoresque par ses symphonies, il a, par ses derniers quatuors, ouvert la porte au romantisme musical, c'est-à-dire à l'oubli, sinon au mépris du contre-point, de la fugue, de la méthode, et, par conséquent, de l'unité de la pensée, parties essentielles de la science des sons qui n'excluent pas, quoi qu'on en dise, la fraîcheur de l'idée, l'élégance de la mélodie, fût-elle même fuguée, le caprice, l'originalité dans les épisodes, les détails, et qui

D'un *trait* mis en sa place enseignent le pouvoir
Et réduisent la muse aux règles du devoir.

Cette belle science des sons fait partie aussi, comme toutes les autres, de la grande science des nombres et des probabilités, en les soumettant enfin aux imprescriptibles lois de la logique qui, sont tout simplement celles de la raison. Cela est, en effet, si rationnel, que les compositeurs qui écrivent des *fantaisies* se soumettent à ces règles de la méthode, à la forme classique; et c'est peut-être parce qu'ils s'y astreignent trop qu'ils sont monotones et ennuyeux.

Que si l'on pensait que nous plaidons ici pour la pédanterie scolastique, on se tromperait étrangement. Nous croyons fermement, nous, qu'il est digne d'un véritable artiste d'être éminemment éclectique; et c'est pour cela que nous nous donnerons le plaisir, avec l'espoir que c'en sera peut-être un aussi pour quelques auditeurs impartiaux, de nous livrer à l'analyse méthodique des trois derniers quatuors de Beethoven, immédiatement après les avoir entendu exécuter, soit pour en signaler les divagations, soit pour en faire saillir les beautés.

—*El segnor* don José Vignas est un Espagnol pur sang par le physique et par la guitare, qui joue excessivement bien de cet instrument ibérien. Nous disons excessivement bien en souvenir du mot d'un célèbre compositeur qui, en manifestant son admiration à un fameux guitariste qu'il venait d'entendre exécuter un grand concerto sur cet instrument, ajouta aux formes des éloges les plus hyperboliques: « Ah! monsieur, que de temps perdu! » On ne regrette point celui qu'on passe à écouter pendant une demi-heure tout au plus, au théâtre des Variétés, M. José Vignas, qui chante de fort jolies chansons andalouses, le *Toros del Puerto, el Mozito del Barrio*; mais qui exécute encore mieux la *Jota aragonesa*, des fantaisies de sa composition, toutes sortes de *boléros* et de *cachuchas*, et qui, par son exécution précise, expressive même, attirant tout ce qui reste dans Paris d'amateurs de cette pauvre guitare déchue de sa toute-puissance, dément ainsi le vers de Ducis, qui a dit de cet instrument:

C'est le fidèle ami du chagrin solitaire.

—L'habile contrebassiste M. Gouffé a repris ses séances d'excellente musique de chambre qu'on fait chez lui tous les quinze jours, et qui a pour auditeurs des artistes et de vrais amateurs, auxquels on sert chaud et bien du Mozart, du Beethoven, et même de la musique des compositeurs actuels. On y a dit, mercredi passé, entre un quatuor de Haydn et le 28e quintette de M. Onslow, un quatuor en *la* majeur, fort bien exécuté par M. Guerreau, violoniste fin, pur et chaleureux. Cette composition a paru faire plaisir à l'auditoire difficile du lieu. Moi, qui relate cela, j'ai trop de politesse pour dire à cet auditoire qu'il a eu tort d'être satisfait: j'ai même un motif assez puissant d'être de son avis sur le mérite de ce quatuor, *et ma grande raison est que j'en suis l'auteur*, comme l'a fait dire Molière à l'un de ses personnages à qui je suis peu jaloux cependant de ressembler.

— M. Adolphe Sax, facteur d'instruments bruyants et brillants par la matière et le son, a donné une séance devant un comité spécial pour constater de nouveau l'éclat, la douceur et la supériorité des voix cuivrées de la nombreuse familles de saxophones et de saxhorns. Personne ne doute plus maintenant que M. Sax n'ait rétabli, dans ce qu'on appelait si improprement l'harmonie, l'homogénéité des sons et l'accord soutenu, complet, parmi les instruments de la musique militaire, et qu'on peut maintenant appeler l'harmonie à plus juste titre qu'autrefois.

HENRI BLANCHARD.

DE LA LIBERTÉ DES THÉATRES.

A M. EDOUARD FÉTIS.

Ainsi donc, mon cher collaborateur, vous nous croyez, nous autres Parisiens, beaucoup plus jeunes, et nous dirons même beaucoup plus musiciens que nous ne le sommes! Vous supposez que le son des mots agit sur nous avec une force irrésistible, et que nous nous laissons conduire, sinon par le bout du nez, du moins par celui de l'oreille, au charme prestigieux, quoiqu'un peu suranné, de ces paroles répétées en chœur: *Liberté! liberté! Plus de privilèges!*

Détrompez-vous bien vite : les mots ne sont pour rien dans nos convictions ; et la preuve, c'est que celui de censure qui donne des spasmes à bien des gens, ne nous inspire à nous aucune indignation, aucune épouvante, surtout quand nous voyons les théâtres et les auteurs conspirer à plaisir pour en faire souhaiter le retour, comme la seule digue à leurs excès, comme le seul préservatif de leur considération et de leur fortune.

Pourquoi le mot de privilége nous semble-t-il plus mal sonnant? Parce que ce n'est qu'un mot, un mot vide de sens et plein de dangers ; ceci est pour nous d'une complète évidence.

Détrompez-vous encore de cette opinion accréditée par quelques journaux, que, sur la question des théâtres, le ministre et le conseil d'État sont d'un avis contraire, le ministre inclinant pour la liberté, le conseil d'État décidé pour le privilége. Aucun parti n'avait été pris d'avance par ce corps éminent, composé de légistes, d'administrateurs, d'hommes de science et d'études. Si le privilége y comptait d'abord de nombreux amis, il paraît certain que la longue enquête à laquelle il s'est livré, les longues discussions qu'il a écoutées, en ont converti plusieurs des plus déclarés. Nous saurons bientôt à quoi nous en tenir. D'ici là, ne préjugeons rien.

Mais avant tout, mon cher collaborateur, détrompez-vous de cette erreur, que la suppression des priviléges entraîne nécessairement, *ipso facto*, la suppression des subventions, en d'autres termes, l'abandon des théâtres, des arts et des artistes, qui sont l'honneur et la richesse de la France. Personne n'a jamais songé à rien de tel. La commission des théâtres, en proposant le système de liberté générale, a soigneusement réservé les intérêts de nos grandes scènes dramatiques et lyriques. « La subvention, dites-vous, est une conséquence du privilége. » Pardon; la subvention et le privilége sont deux choses tout-à-fait distinctes, et cela est si vrai, que, selon nous, la subvention n'est justifiable que lorsqu'il y a liberté; cela est si vrai, qu'après 1791, lorsque la liberté des théâtres eut été proclamée, l'Opéra continua toujours d'être subventionné, sauf peut-être pendant quelques mois du règne de la terreur.

Qu'est-ce donc que la subvention donnée par la nation à certains théâtres, sinon le moyen de lutter victorieusement contre toutes les concurrences, en faisant mieux que les autres, en attirant les meilleurs artistes, en les payant plus cher que partout ailleurs? Outre la subvention, vous voulez encore le privilége ! Vous voulez qu'aucune concurrence ne soit faite aux théâtres subventionnés, et qu'ils jouissent du droit exclusif d'exploiter certains genres, d'hériter de certains répertoires. De bonne foi, c'est trop de moitié ; c'est pousser trop loin la faveur au préjudice du droit. Car après tout, le droit d'ouvrir un théâtre et de jouer la comédie, n'est-ce pas un droit comme un autre? Nous admettons qu'il puisse être, comme tout autre aussi, contenu, modéré, réglementé; mais jusqu'à quel point? C'est la question à débattre et à juger.

Nous ne sommes pas de ceux qui pensent que la liberté rendra tous les théâtres heureux, florissants, qu'elle sera comme la manne tombée du ciel, et que les directeurs et les artistes n'auront plus qu'à se baisser pour s'enrichir. De toutes les illusions, celle-là nous paraît la plus folle, et pourtant elle ne l'est guère plus que celle qui attribue au privilége des effets équivalents. Ouvrons les yeux, regardons autour de nous : quel est donc depuis cinquante ans le régime en vigueur? N'est-ce pas celui du privilége? Alors pourquoi se plaint-on? Pourquoi souffre-t-on? Pourquoi l'existence des théâtres est-elle si précaire, si chancelante? Pourquoi entend-on parler tous les jours de finances délabrées, de sinistres menaçants, de misères en germe et de faillites en fleurs? A quoi sert le privilége, s'il n'a la vertu de prévenir tous ces maux? Que ferait de pire la liberté?

Ah! c'est que le privilége n'a réellement régné en France qu'à deux époques, l'une très-longue et l'autre très-courte, depuis la naissance du théâtre jusqu'à la révolution de 89, et depuis les premiers temps de l'empire jusqu'à sa fin. Alors le privilége était en harmonie parfaite avec les autres institutions. Alors il était puissant et vigoureux au point d'étouffer tout ce qui essayait de naître en face de lui, près de lui, sous lui.

Avant 89, pourquoi le privilége n'aurait-il pas dominé l'industrie théâtrale, comme il dominait toutes les autres industries avec les jurandes et les maîtrises? C'était le beau temps : il n'y avait à Paris que trois théâtres, l'Opéra, la Comédie-Française, la Comédie-Italienne et plus tard l'Opéra-Comique ; les autres ne comptaient pas. Ce n'étaient que de pauvres baladins relégués dans les foires. Et que d'avanies ne leur fallut-il pas subir pour s'y faire seulement tolérer ! Que de ruses et de talent ne leur fallut-il pas employer pour en sortir ! Que de colères soulevées par leurs succès ! que d'interdits lancés à brûle pourpoint sur leurs pièces ! que de salles fermées, malgré les redevances qu'elles payaient à leurs suzerains seigneurs de l'Opéra ! Ce serait une histoire à n'en pas finir. Et dans les théâtres privilégiés, qui, pour être seuls et uniques de leur espèce, n'en faisaient pas toujours de meilleures affaires, quelle tyrannie exercée par les gentilshommes de la chambre ! quelle arrogance et quelles exactions de la part des artistes envers les auteurs ! Lisez les Mémoires de Collé, lisez le fameux Compte-Rendu aux auteurs dramatiques par Beaumarchais, lisez sa pétition à l'Assemblée nationale, et vous aurez un aperçu des effets du privilége pendant sa première période.

Sous l'empire, le privilége était logique. Du moment qu'il ne devait plus y avoir en France qu'une volonté, comment admettre qu'elle ne présidât pas au régime des théâtres? Un jour, cette volonté les réduisit à dix pour tout Paris : c'était quelque chose de plus que sous l'ancien régime. Des genres nouveaux s'étaient produits pendant la République, le vaudeville, le mélodrame, le mimodrame équestre : il fallait bien leur donner satisfaction. Du reste, la main de fer qui avait rivé le cercle de même métal dans lequel étaient renfermés les théâtres ne se relâcha pas un seul instant ; le privilége demeura ce que l'empereur l'avait fait : de 1806 à 1814, pas un théâtre de moins, pas un de plus.

Autres temps, autres lois. La restauration accorda plus de liberté que l'empire, et le cercle du privilége s'élargit un peu. La monarchie de juillet survint, le cercle s'étendit encore ; la république est arrivée, et il s'agrandira bien davantage, nécessairement, inévitablement, à moins qu'on ne le brise tout-à-fait, et l'on aura grandement raison.

Quand le privilége n'est pas impitoyablement restrictif, à quoi sert-il? Quand il ne garantit pas aux entrepreneurs une prospérité infaillible, à quoi est-il bon? Du moment qu'il suffit d'avoir l'adresse de se ménager quelques appuis, quelques protections, quelques influences pour pouvoir dire au cercle du privilége : « *Sesame, ouvre-toi*, » tout le monde comprend que le privilége n'est plus qu'une déception ridicule. Autant de fois qu'il se présente un spéculateur habile, un intrigant bien posé, autant de fois il s'établit un nouveau théâtre. Que devient donc la seule bonne chose qu'il y ait dans le privilége, la limitation du nombre des théâtres? Que devient la garantie des entreprises déjà anciennes?

Est-ce que le privilége aurait la prétention de protéger l'art? Et comment cela? En empêchant la concurrence? Quant à nous, pour arriver au même but, nous choisirions précisément le moyen contraire. Est-ce que la liberté n'a pas fait ses preuves? Parcourez la liste de grands acteurs que le théâtre a conquis pendant dix années, de 1790 à 1800, lorsqu'il n'y avait plus de privilége ; rappelez-vous la lutte des deux théâtres français, la lutte des deux opéras-comiques, et calculez ce que l'art y a gagné !

Vous conviendrez avec nous, mon cher collaborateur, que sans exagérer la valeur d'une liberté quelconque, il est d'une bonne politique de n'y attenter que lorsqu'on est sûr d'en tirer un avantage. Or, dites-nous quel avantage sérieux vous apercevez dans le régime du privilége, tel qu'il est entendu et pratiqué de nos jours.

D'une part, le privilége implique la limitation rigoureuse du nombre des théâtres, et ce nombre s'augmente constamment.

D'autre part, le privilége suppose de la part du gouvernement un

choix libre, éclairé, sévère, des hommes qu'il place à la tête des théâtres, et ce choix lui est toujours imposé. C'est un tour de passe-passe que nous avons vu s'exécuter bien des fois. En pareille conjoncture, le gouvernement nous a toujours semblé jouer le rôle de Cassandre, à qui l'on souffle sa Colombine sous ses yeux et à sa barbe, tandis qu'il croit l'unir de son plein gré au seigneur Arlequin, qui par-dessus le marché lui caresse les épaules à coup de batte.

Le gouvernement ne confère réellement d'autre privilége que celui des théâtres que l'Etat subventionne. A l'Opéra, par exemple, le gouvernement est maître absolu, parce qu'il est propriétaire du matériel et de la salle. Le directeur qu'il nomme n'a besoin de rien apporter que son talent, s'il en a, et quand il sort, il n'emporte rien autre chose.

Mais dans tous les petits théâtres dont les directeurs ne peuvent entrer en fonctions qu'avec la patente délivrée par ministre, savez-vous quels sont ceux qui les nomment réellement? Les créanciers, quand il y a eu faillite; les directeurs précédents ou les propriétaires des salles, quand l'affaire se traite à l'amiable. Et voilà comment, dans l'un et l'autre cas, on bat publiquement monnaie avec les priviléges. Voilà comme on fait intervenir l'autorité ministérielle dans un marché purement commercial, dont elle ignore toujours les clauses les plus importantes! Voilà comme on vend, en sa présence et avec son agrément, la feuille de papier sur laquelle sa main a écrit en toutes lettres : « *Ce privilége ne peut être vendu.* »

Vous savez cela comme nous, mon cher collaborateur, et vous êtes loin d'approuver un tel abus. Cependant vous dites « que ce qu'il y a » de mieux à faire dans la question des théâtres, c'est de s'en tenir à » peu près à ce qui existe, de maintenir les priviléges, en prenant » pour l'avenir des précautions tendant à ce que l'octroi de ces privi- » léges ne soit plus, ainsi qu'on l'a vu malheureusement, le prix d'un » honteux marché. » Prendre des précautions! rien de mieux : seulement nous serions curieux de savoir en quoi ces précautions consisteraient, car nous vous déclarons nettement que des gens fort habiles ont renoncé à en chercher, faute d'avoir pu réussir à en trouver d'efficaces.

Vous ajoutez : « Loin de favoriser la création de nouveaux théâtres, » il faudrait, toujours suivant ma manière de voir, s'efforcer d'en ré- » duire le nombre, non pas en retirant les priviléges concédés, mais » en ne renouvelant pas quelques-uns de ceux que rendrait vacants la » retraite des titulaires amenée par le mauvais état de leurs affaires. » De mieux en mieux! Votre manière de voir est bonne, et nous n'entendons pas conseiller autre chose depuis vingt-cinq ans. Le conseil va toujours son train, mais l'exécution reste toujours en route, et pourquoi? C'est parce que, si l'on voulait fermer à tout jamais un théâtre qui a fait de mauvaises affaires, il n'y aurait d'autre moyen que de raser la salle immédiatement. Autrement, tant que la salle subsiste, il se rencontre toujours quelqu'un qui s'imagine avoir intérêt à la rouvrir, qui le persuade à plusieurs autres, et les solliciteurs de se mettre en campagne, si bel et si bien que la salle, fût-elle située dans le quartier Saint-Marcel, se trouve toujours rouverte avant trois mois.

Mais, direz-vous, avec la liberté vous aurez des théâtres à chaque coin de rue! Non pas : nous espérons qu'il n'y en aura pas plus, peut-être moins qu'avec le privilége. Le privilége excite les tentations; il éblouit, il fascine les amateurs : il les trompe sur leur avenir. « Après » tout, se disent-ils, quoi qu'il arrive, un privilége est une valeur. Je » retrouverai dans son prix une partie de mes avances. Je le vendrai. » Comment donc? Je puis le vendre dès à présent et me retirer des af- » faires, avant de m'y être fourré. » C'est ce que font les hommes prudents et sages, les hautes capacités de la bourse théâtrale. Les capitaux livrés à eux-mêmes, à leurs instincts, à leur timidité naturelle, seront plus circonspects et s'aventureront moins lestement.

On allègue souvent, par forme d'exemple, la multitude des théâtres que Paris vit s'élever il y a soixante ans; mais on oublie qu'il y a soixante ans Paris sortait d'une gêne excessive, qu'il avait souffert de la disette des théâtres. On oublie que, dans cette vaste capitale, il n'y avait pas alors plus de trois théâtres vraiment dignes de ce titre. On se mit donc à réparer le temps perdu et à bâtir des théâtres, comme on bâtit des châteaux de cartes. Que voulez-vous? La rage s'en mêlait : il y avait réaction contre un régime oppressif. Maintenant que nous nous sommes rassasiés de théâtres et de spectacles, la fureur d'en élever serait-elle la même? En 1789, on démolit la Bastille : qu'est-ce que qu'on a démoli en juillet et en février?

Autre moyen d'assurance contre l'infinie multiplication des théâtres, c'est, indépendamment de la stricte observation des règlements de police sur l'isolement, la solidité, la qualité des matériaux, l'obligation qu'imposera la loi de construire des salles d'une certaine dimension et d'une certaine contenance. Plus de théâtres dans des cafés! Plus de théâtres au quatrième étage! La dignité de l'art et la sûreté publique y trouveront également leur compte. Avant de jeter un ou deux millions dans une entreprise dramatique, on réfléchira plus sérieusement que lorsqu'il s'agissait tout bonnement d'allumer quatre chandelles et de poser une planche sur deux tréteaux.

Tel est, mon cher collaborateur, le système proposé au ministre et soumis au conseil d'Etat : protection de l'art, au moyen des subventions accordées à quelques théâtres-modèles; liberté d'élever de nouveaux théâtres, à condition que ce soient des théâtres, et non des échoppes. Au moins, ce système a de la franchise : il appelle les choses par leur nom et ne promet que ce qu'il peut tenir. Le système actuel du privilége pourrait il en dire autant?

Paul Smith.

Nous recevons de Vienne la dernière pensée musicale de Strauss, et avant de la livrer à la publicité générale, nous communiquerons à nos abonnée cette touchante inspiration.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui, dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, *Robert-le-Diable*, chanté par Levasseur, Gueymard et Mme Castellan. — Demain lundi, quatrième représentation de la *Filleule des Fées*.

*** Perrot doit quitter Paris à la fin du mois. Il n'y a donc pas de temps à perdre si l'on veut le voir dans le ballet nouveau, où il sera remplacé par un jeune danseur nommé Fuchs.

*** A partir de demain, 15 octobre, Mme Viardot sera rendue à l'Opéra. La célèbre cantatrice fera bientôt sa rentrée.

*** Mme de Lagrange est à Bordeaux et se fait entendre au grand théâtre avec un succès toujours plus brillant. La cavatine du *Prophète*, qu'elle a chantée dernièrement, a mis en relief toute l'excellence de son style et les beautés si variées de sa vocalisation. Ce morceau difficile a trouvé en elle une interprète aussi élégante que noble, qui n'a laissé dans l'ombre aucune des nuances dont il est rempli.

*** Les journaux allemands ont annoncé que M. Meyerbeer devait se rendre à Hambourg pour y monter le *Prophète;* cette nouvelle est dénuée de fondement, M. Meyerbeer ne devant pas de longtemps quitter Paris.

*** Ronconi est en Italie pour faire des engagements d'artistes.

*** La *Fée aux Roses* a vu pendant cette semaine s'augmenter la vogue qui s'était déclarée dès les premiers jours. La pièce produit maintenant tout son effet comique, et la musique continue d'enchanter par son caractère original, la fraîcheur de ses mélodies et la beauté savante de l'orchestre. Mme Ugalde est toujours la cantatrice inimitable, et Battaille le magicicien non sans magie, car il en a une toute-puissante dans sa belle voix. Tous les autres artistes les secondent parfaitement. Boulo chante toujours très-bien le rôle du prince. L'ouvrage est d'ailleurs monté avec tant de luxe et de goût, que jamais vogue ne fut mieux justifiée.

*** Mlle Lefébvre, qui était encore tout récemment l'une des meilleures élèves du Conservatoire, a débuté vendredi par le rôle de Carlo dans la *Part du Diable*. Malgré l'émotion, qui lui ôtait une partie de ses moyens, le public a pu juger que la débutante possédait une charmante voix et une excellente méthode. Mlle Lefebvre est une des dernières élèves de Banderali, et depuis la mort de ce célèbre professeur, Bordogni lui a donné des conseils.

*** Teresa Milanollo a donné, le 25 septembre dernier, une matinée musicale, exclusivement destinée aux ecclésiastiques de Nancy et des environs. La salle qui porte le nom de cette charmante artiste était tout-à-fait remplie, et les bravos, l'enthousiasme, n'ont pas éclaté avec moins de chaleur que devant tout autre auditoire. Après son dernier morceau, la jeune virtuose a fait une

quête très-productive au bénéfice des malades et de la paroisse de Malzeville.

*** La grande composition d'Emile Prudent, concerto-symphonie, n'est connue que du public qui a pu assister aux deux concerts dans lesquels l'éminent artiste l'a exécutée l'hiver dernier. Bientôt cette œuvre capitale, attendue par les artistes et amateurs sérieux du piano, sera publiée chez Brandus et Cie.

*** Mme Sontag doit bientôt se rendre à Edimbourg et à Glascow.

*** Mlle Jetty de Treffz va bientôt quitter Vienne et retourner en Angleterre, où l'appelle un engagement de trois mois pour les concerts de Jullien à Drury-Lane.

*** Dimanche dernier a eu lieu le concert donné à l'Isle-Adam par Duprez, au bénéfice des incendiés de Valmondois. Toute la société des environs, et M. de Falloux, ministre de l'instruction publique, assistaient à cette fête musicale. Mlles Poinsot et Miolan, MM. Balanqué et Didiée, inspirés par leur maître, ont été fort applaudis. Duprez a dit avec sa supériorité accoutumée son grand air de la *Lucie*. Mais le succès auquel il a dû être le plus sensible est celui qu'a obtenu sa jeune et gracieuse fille, Mlle Caroline Duprez, dont la voix fraîche et pure, et l'excellente méthode qu'elle doit aux leçons de son père, ont enlevé tous les suffrages. Mlle de Joly, premier prix du Conservatoire, tenait le piano. La recette a été abondante, et les pauvres incendiés de Valmondois béniront plus que jamais le voisinage du grand artiste qui est venu ainsi à leur secours.

*** MM. F. Chopin, Bottée de Toulmon, Maurice Bourges, de Paris; E. Kruger, d'Emden, viennent d'être nommés membres correspondants de la Société des Pays-Bas, pour l'encouragement de l'art musical.

*** On assure que plusieurs pères du concile de Paris ont émis le vœu qu'il fût fondé par le gouvernement une école de musique religieuse. Chaque diocèse y enverrait un ou deux élèves, dont il paierait la pension.

*** La *Gazette de Milan* annonce la mort du célèbre Merighi, l'un des meilleurs violoncellistes de l'époque, le maître de Piatti, qui a déserté l'Italie.

Chronique étrangère.

*** *Anvers.* — *Les Mousquetaires de la Reine* ont obtenu un plein succès; la pièce est bien montée, bien jouée. Le chef d'orchestre, M. Lemaire, s'est distingué par l'excellente exécution du chef-d'œuvre d'Halévy.

*** *Vienne.* — D'après un arrêté du ministre de l'intérieur, le théâtre de la Porte-de-Carinthie sera donné à bail, à partir du 1er avril 1850.

*** *Munich* — Le *Val d'Andorre* vient d'être mis à l'étude.

*** *Berlin* — Le 6 octobre, on a donné au théâtre royal la première représentation de la *Maison de Svend Dyreng*, drame de M. Henrik Herz, auteur de la *Fille du roi René*. C'est un Danois, M. Rung qui a écrit la musique des chœurs et des morceaux de chant.

*** *Wiesbaden* — M. G. Schmidt, l'auteur de l'opéra le *Prince Eugène*, vient d'être nommé maître de chapelle en chef de l'orchestre de cette ville. M. Dorn, directeur de musique à Cologne, se rend à Berlin, en qualité de maître de chapelle de la cour.

*** *Cologne.* — M. Dorn, qui vient d'être nommé maître de chapelle de la cour, à Berlin, a donné un concert d'adieu avant son départ pour cette capitale. Parmi les morceaux qui composaient le programme, on remarque des fragments d'un *Te Deum* et d'un *Requiem*, compositions nouvelles de M. Dorn. L'ouverture de : *Urcel Acosta*, par M. Schendelmeister, et surtout un duo pour deux pianos, par MM. Moschelès et Mendelssohn, exécuté par M. Moschelès, l'un des auteurs, et par M. Hiller. La solennité se termina au milieu de bruyants applaudissements par une pluie de bouquets. Mlle Sophie Gruvelli posa une couronne de laurier sur le front du jeune compositeur.

*** *Stralsund.* — Malgré la faiblesse des moyens dont dispose un petit théâtre de province, le *Val d'Andorre*, représenté récemment sur notre scène, a fait le plus grand plaisir.

*** *Kœnisberg.* — Le *Val d'Andorre*, que le public attend avec impatience, doit être représenté au premier jour sur notre théâtre.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS et Comp., éditeurs, 87, rue Richelieu; TROUPENAS et Comp., 40, rue Vivienne.

LE VAL D'ANDORRE,

Opéra-comique de F. HALÉVY.

ARRANGEMENTS :

Partition pour piano et chant, in-8°, 15 fr. net.

Les Airs de chant avec accompagnement de piano.
L'ouverture. Pour piano, 6 fr. — A 4 mains, 7 50. — 2 violons, 5 fr. — 2 flûtes, 5 fr. — Grand orchestre, 24 fr. — Musique militaire, 24 fr.

Morceaux pour piano.

A. Adam. Six petits airs très-faciles..... 6 »
Croisez. Fantaisie..... 6 »
— Duo facile à 4 mains..... 6 »
Duvernoy. Op. 181. Fantaisie..... 6 »
Goria. Op. 47. Fantaisie dramatique..... 9 »
Heller. Op. 64. Caprice brillant..... 7 50
Hunten. Fantasia rondo..... 7 50
Kalkbrenner. Op. 168 Fantaisie brillante..... 7 50
Lecarpentier. Deux Bagatelles, chaque..... 5 »
Osborne. Fantaisie..... 7 50
Redler. Op. 137. Fantaisie sur la prière..... 5 »

Partition pour piano seul, in-8°, 8 fr. net.

Rosellen. Op. 111. Fantaisie brillante..... 9 »
Voss. Fantaisie..... 7 50
Wolff. Souvenir du Val d'Andorre, duo à 4 m..... 9 »
Polkas par Fessy et Pasdeloup, chaque..... 3 »
Deux quadrilles par Musard, chaque..... 4 50
Un quadrille par Lecarpentier..... 5 50
Redowa par Fessy..... 3 »
Valse par Marcailhou..... 3 »

Pour piano et violon.

Bériot et Wolff. Op. 155. Grand duo..... 9 »
Louis (N.). Op. 178. Sérénade..... 9 »
Panofka. Mosaïque, en 2 suites, chaque..... 9 »

Pour violon et violoncelle.

Panofka. Grande fantaisie pour violon avec accompagnement pour piano..... 7 50

Grande partition et les parties d'orchestre, chaque 400 fr.

Lee. Op. 50. Réminiscences du Val, pour violoncelle, avec accompag. de piano..... 6 »
Seligmann. Op. 49. Fantaisie pastorale pour violoncelle et piano..... 9 »

Pour flûte et cornet.

Walckiers. Deux fantaisies faciles pour flûte..... 6 »
Guichard. Fantaisie pour cornet à pistons et piano..... 7 50

Pour musique militaire.

Adam. Pas redoublé..... 5 »
Fessy. Fantaisie pour fanfare de cavalerie..... 7 50
— Deux quadrilles, chaque..... 7 50
Mohr. Deux pas redoublés, chaque..... 6 »
— Polonaise..... 6 »

POUR PARAITRE CHEZ LES MÊMES EDITEURS.

Les morceaux de chant détachés de

LA FÉE AUX ROSES

OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES,

Paroles de MM. SCRIBE et de SAINT-GEORGES,

MUSIQUE DE

F. HALÉVY.

La Partition de Piano paraîtra le 1er décembre. La grande Partition et les parties d'Orchestre seront prêtes le 15 décembre.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 42. 21 Octobre 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bute et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Bohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Étranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés recevront, avec le prochain numéro, la DERNIÈRE PENSÉE MUSICALE de Strauss.

SOMMAIRE. — Thomas Britton (1er article), par **Edouard Fétis.** — Théâtre national de l'Opéra-Comique, reotrée de Mlle Darcier, 100e représentation du *Val d'Andorre.* — De la garantie des artistes avec la liberté des théâtres. — Revue critique, Bordogni, Guillot, Lavaine, par **H. Blanchard.** — Nécrologie, Frédéric Chopin. — Nouvelles et annonces.

THOMAS BRITTON.

Thomas Britton était né dans un village du comté de Northampton. Son père l'employait aux rudes travaux de la campagne; mais ses dispositions pour l'agriculture ne se manifestaient que lentement, ou, pour mieux dire, elles ne se manifestaient pas du tout. Souvent, quand on lui avait mis une bêche entre les mains, en lui prescrivant sa tâche de la journée, il s'asseyait sur le revers d'un fossé et passait de longues heures absorbé dans des méditations qui n'avaient rien de commun avec le monde au milieu duquel il vivait. Ses voisins, en le voyant ainsi pensif, le soupçonnaient faible d'esprit. Mainte fois le pauvre Thomas fut durement corrigé pour sa négligence. Il ne savait ni tracer un sillon, ni battre une gerbe de blé, ni greffer un arbre. De désespoir, on l'avait fait berger: il laissait égarer les moutons. Son père le fit venir un matin, lui dit qu'il ne pouvait continuer à nourrir un fainéant, et lui remettant une petite somme d'argent avec une lettre pour un de ses parents, marchand de charbon à Londres, il lui dit d'aller chercher fortune dans cette ville.

Thomas Britton eut bientôt fait ses préparatifs de départ. Le sac sur le dos et le bâton à la main, il prit la route de la brillante capitale dont son imagination avait plus d'une fois rêvé les merveilles. Un secret instinct l'avait averti que l'homme n'était pas né seulement pour accomplir des travaux matériels, et qu'il pouvait appliquer son intelligence à des objets d'un ordre plus élevé. Il était impatient de savoir à quoi s'en tenir à cet égard et prévoyait bien que le mot de cette énigme lui serait donné à Londres. Chemin faisant, il s'efforçait de percer le mystère de la nouvelle existence qui allait s'ouvrir pour lui.

Le premier soin du jeune Thomas en arrivant à Londres fut de se faire indiquer la demeure du vieux William Hood, le marchand de charbon pour lequel son père lui avait donné une lettre de recommandation, si on peut appeler recommandation la prière d'user d'une extrême sévérité à l'égard d'un mauvais sujet dont on n'avait pu rien faire. Ce ne fut pas sans peine qu'il trouva l'homme qu'il cherchait. William Hood n'était pas aussi connu dans la cité que l'avait supposé le père de Thomas Britton. Le jeune provincial fut conduit dans plusieurs bureaux de police avant de pouvoir se procurer l'indication qui lui était nécessaire. Il finit cependant par être mis sur la bonne voie.

Le marchand de charbon était à son comptoir quand Thomas entra chez lui. Il ferma le livre sur lequel il était occupé à inscrire ses comptes de la journée, et prit la lettre que lui présentait en tremblant le jeune homme, certain que ce qu'on disait de lui n'était pas de nature à le faire bien accueillir. William Hood hocha plusieurs fois la tête en lisant la missive de son correspondant, et, après l'avoir terminée, il adressa une sévère mercuriale à son nouvel employé, car, par considération pour un parent qu'il estimait, il donna dès le premier moment ce titre à Thomas.

Dès le lendemain de son entrée chez William Hood, Thomas fut installé dans ses fonctions. Elles n'étaient pas difficiles à remplir, car elles consistaient à porter le charbon chez les pratiques de la maison; mais elles n'étaient pas faites pour séduire un jeune homme qui, dans ses rêves, avait entrevu le séjour de Londres comme une source d'instruction. Les premières économies que put faire Thomas furent employées à acheter des livres et des traités de musique. Les rudes travaux de la journée terminés, il se retirait dans le réduit modeste qui lui avait été assigné et consacrait de longues heures à l'étude. Il fut le plus heureux du monde quand il fut parvenu à se procurer un méchant violon sur lequel il s'escrima avec une persévérance digne d'un meilleur instrument. Ce n'est pas que maître William vît de très-bon œil l'ardeur scientifique de son employé. Plus d'une fois il lui dit que ce beau zèle ne le conduirait à rien de bon, qu'il lui ferait négliger ses affaires s'il s'établissait un jour, et qu'un négociant ne doit connaître que les chiffres. Cependant, malgré ses dehors peu gracieux, le vieux marchand de charbon était bonhomme au fond. Comme Thomas ne négligeait pas sa besogne, attendu que les pratiques étaient régulièrement servies et que le jeune homme ne prenait que sur ses loisirs ou sur son sommeil pour se livrer à ses études favorites, il le laissa faire. Seulement il le priait de ne jouer du violon la nuit qu'avec une vigueur continue, afin de ne pas troubler le sommeil de ses voisins. C'était une trop légitime exigence pour que Thomas ne s'y conformât point scrupuleusement et sans murmurer.

Bien que sans maître et avec un travail entouré de tant d'obstacles, le jeune Britton était parvenu en assez peu de temps à une force de violoniste que ne dépassaient guère les plus habiles virtuoses de l'Angleterre. Son ambition alla au-delà de ce talent, auquel il n'eût jamais osé aspirer quand il était berger dans le Northampton. Il voulut apprendre le clavecin. Pour cela il lui fallait un instrument, et il était à craindre que ses modestes ressources ne pussent suffire à en faire l'acquisition. Nous ne parlons pas d'un professeur, il avait appris à s'en passer; et pour le clavecin comme pour le violon, il voulait être

son propre maître. Un jour que Thomas portait du charbon chez un marchand de musique, nouvelle pratique qu'il avait procurée à son patron, il aperçut dans une arrière-boutique un vieux clavecin d'origine anversoise, dont on semblait ne faire aucun cas. Il se hasarda à en demander le prix au marchand, qui fut passablement surpris de voir un charbonnier mélomane. Grâce à ce qu'il était un pauvre diable, et à ce que l'instrument attendait vainement depuis dix ans un acheteur, on le lui fit deux livres sterling. C'était un prix raisonnable assurément; mais Thomas n'avait pas alors deux livres disponibles; ses derniers achats de musique avaient mis sa bourse à sec. Le marchand consentit à lui faire crédit, et s'engagea même à lui donner de la musique à copier, pour lui fournir les moyens de s'acquitter plus facilement, car Thomas s'était offert pour transcrire des manuscrits rapidement et à bon marché. William Hood ne voyait aucune difficulté à ce qu'il ajoutât ainsi au produit de sa place, et commençait à croire qu'on avait mal jugé le jeune homme en le prenant pour un paresseux incorrigible.

Thomas porta un soir chez le marchand de musique les parties d'un morceau qu'il avait copiées sur sa demande. Le marchand lui dit que l'auteur, auquel il avait parlé de son zèle pour la musique, avait marqué le désir de le voir, et que c'était à lui-même qu'il devait aller remettre son travail. Thomas demanda à qui il aurait à s'adresser; on prononça le nom de Purcell. A ce nom illustre, qui lui inspirait une profonde vénération, le jeune homme sentit ses genoux plier sous lui. Il allait voir Purcell, dans lequel l'Angleterre avait salué son premier grand musicien, lui parler, le surprendre peut-être aux prises avec le démon de la composition. Il ne savait comment aborder le grand homme, il avait peur d'être gauche et de donner mauvaise idée de lui à la première vue. Sa visite fut remise au lendemain, afin qu'il eût le temps de s'y préparer.

Britton avait mis ses habits du dimanche, il s'était débarbouillé avec plus de soin que de coutume. En voyant s'acheminer vers la demeure de Purcell ce jeune homme de bonne mine, un cahier de musique sous le bras, on l'eût pris plutôt pour un chantre de chapelle que pour un garçon charbonnier. Le maître était à déjeuner quand on introduisit Thomas, plus tremblant que s'il avait été admis à l'honneur d'une audience royale. Enfoncé dans un large fauteuil, la tête couverte d'une perruque dont les boucles lui tombaient sur les épaules, Purcell, jeune encore, avait l'air imposant de ces portraits d'anciens maîtres devant lesquels on est presque tenté de s'incliner. Son visage, ordinairement sévère, prit une expression plus douce lorsqu'il adressa la parole au jeune Britton. Il l'interrogea sur son enfance, qu'il savait, par maître Playford, avoir offert des particularités piquantes, lui demanda comment la vocation musicale s'était révélée en lui, par quelle méthode il s'était instruit. Thomas répondit à toutes ces questions avec quelque timidité, mais d'un air de franchise qui plut à l'illustre compositeur. Celui-ci lui dit que ce n'était pas tout de savoir jouer du violon et du clavecin, qu'il fallait étudier le contre-point pour être un bon musicien. Il ajouta qu'il s'emploierait volontiers pour le faire entrer en qualité de chantre dans la chapelle royale, pour peu qu'il eût de la voix, ce qui lui permettrait de quitter sa profession actuelle. Thomas Britton remercia celui qui, sans le connaître, voulait être son bienfaiteur; mais il déclara ne pas pouvoir accepter. Le vieux marchand de charbon l'avait recueilli lorsqu'il était pauvre, l'avait toujours traité avec bonté, ne s'était point opposé à ce qu'il poursuivît ses études musicales, alors qu'il aurait pu exiger qu'il se renfermât complétement dans l'exercice de ses humbles fonctions. Il ne le payerait que d'ingratitude en l'abandonnant; s'il continuait à se livrer au penchant qui l'entraînait vers la musique, ce ne pouvait être que dans ses moments de loisirs. Tant que William Hood vivrait, il serait charbonnier.

Purcell ne put qu'applaudir à de tels sentiments. Il dit à Thomas qu'il s'engageait à lui donner une leçon de composition chaque semaine, et que, de plus, il se fournirait chez son patron, afin que le charbon venant en aide à la musique, ses visites eussent aux yeux de William une excuse commerciale. Avant que le jeune homme se retirât, il lui demanda s'il avait jamais assisté à une représentation de l'Opéra. Sur sa réponse qu'il n'avait pas cru pouvoir se permettre ce luxueux plaisir, il lui donna un billet signé de sa main pour aller voir *The Indian Queen,* un de ses opéras, qu'on donnait le soir même.

Thomas rendit à son patron un compte exact de sa visite chez Purcell. Charmé d'apprendre qu'il avait résisté à l'attrait d'une position plus élevée pour ne point le quitter, le marchand de charbon lui accorda sans peine la permission de profiter du billet de spectacle que lui avait donné l'illustre compositeur. Thomas Briton faillit être ébloui quand il entra dans la salle de Drury-Lane. Jamais il n'avait vu tant de lumières, ni tant de brillantes toilettes. Il était à peine revenu de sa surprise, quand l'orchestre fit entendre les premiers accords de l'ouverture. Cet orchestre était loin de réaliser la perfection; mais notre charbonnier-musicien, qui n'avait rien entendu, non-seulement de meilleur, mais de comparable, le trouva excellent. Quant à la composition de Purcell, elle eut en lui un fervent admirateur. Il est vrai qu'au dire du docteur Burney, cette ouverture égale les plus beaux ouvrages de Haendel. Un solo de violon fut particulièrement applaudi. Thomas demanda le nom de l'exécutant à un de ses voisins, qui lui apprit qu'il s'appelait Banister. C'était, ajouta l'officieux cicerone, le fils d'un virtuose de premier ordre, qui avait été membre de la chapelle royale, et qui perdit sa place pour avoir dit en présence de Charles II que les violonistes anglais étaient inférieurs aux violonistes français. Le roi n'entendait pas raillerie sur ce point; il avait formé une bande de vingt-quatre violons, à l'imitation de celle de Louis XIV, et il voulait qu'on la trouvât aussi habile. Banister apprit à ses dépens qu'un musicien de chapelle devait être aussi bon courtisan qu'exécutant. Thomas Britton ouvrit de grandes oreilles pour entendre les acteurs. Miss Davies, vêtue d'un magnifique costume oriental, chanta le rôle de la reine. Elle fut secondée par miss Shore, par Bower, Bates et Freeman, les premiers chanteurs de Drury-Lane, c'est-à-dire les premiers de l'Angleterre. Purcell, aidé par Banister, qui était bon maître de chant, en même temps qu'excellent violoniste, avait formé, pour l'exécution de ses opéras, un personnel très-supérieur à celui qui faisait avant lui les beaux jours du théâtre anglais. De tous les spectateurs de Drury-Lane, le plus attentif, le plus enthousiaste, fut certainement, ce soir-là, Thomas Britton. D'une part, des sensations toutes nouvelles se révélaient à lui; de l'autre, encore ému de l'accueil qu'il avait reçu de Purcell, il devait s'acquitter envers le compositeur par les applaudissements qu'il donnait à son œuvre.

Plus que jamais, Thomas se livra avec ardeur à ses études musicales. Chaque semaine, il recevait de Purcell une leçon de contre-point. En assez peu de temps, il avait acquis sur la clavecin un talent à faire envie aux artistes de profession. Son patron, le vieux marchand de charbon mourut. Il le pleura sincèrement. A l'ouverture du testament de William Hood, on apprit qu'étant sans proches parents, il avait nommé Thomas Britton son seul héritier. Il avait mis une seule condition à la délivrance du legs, c'était que le jeune homme continuerait après lui le commerce de charbon auquel il avait dû sa fortune. Il ne l'empêchait pas de faire de la musique comme par le passé; mais il voulait que ce fût toujours en amateur, et sans préjudice des affaires commerciales. Il y avait, disait-il dans la pièce à laquelle il avait confié ses dernières volontés, il y avait à Londres assez d'artistes qui mouraient de faim. Son intention était que Thomas n'en augmentât pas le nombre. Il lui était d'ailleurs agréable de penser que la maison William Hood, justement estimée des consommateurs, ne prendrait pas fin avec lui.

Thomas Britton se décida à remplir de tout point les intentions du testateur, moins par intérêt et pour être mis en possession d'un héritage dont il ignorait lui-même l'importance, que pour rendre hommage à la mémoire de l'homme qu'il regardait comme son bienfaiteur,

en remplissant scrupuleusement ses dernières volontés. La fortune du vieux William était plus considérable que ne le pensait son légataire et qu'on ne le supposait généralement. Thomas Britton prit des commis; car on pense bien que s'il voulait demeurer marchand de charbon, ce n'était pas à la condition de continuer à servir ses pratiques en personne. Il poussa le respect pour le souvenir de William Hood jusqu'à ne pas vouloir quitter sa vieille maison de la Cité.

Thomas Britton put enfin faire de la musique selon sa fantaisie, aller à l'Opéra, prendre des leçons des premiers maîtres, attirer chez lui des artistes renommés, etc. Son premier soin fut d'acheter un clavecin neuf de Ruckers, orné de riches peintures, ainsi qu'un violon de Crémone. Maître John Playford, le marchand de musique, qui, le premier, lui avait confié ses copies à faire et qui l'avait adressé à Purcell, resta bouche béante quand notre charbonnier enrichi lui porta un manuscrit qu'il s'était chargé de transcrire, disant que c'était le dernier, et que, riche maintenant, c'était à lui à demander des travaux aux artistes.

Il ne fut bientôt question, dans le monde musical, que de la fortune subite de Thomas Britton, de son goût passionné pour l'art, et de l'originalité de son caractère. La boutique de J. Playford était le rendez-vous de toutes les célébrités artistiques de Londres. On s'y réunissait habituellement après le dîner, c'est-à-dire vers deux heures, pour causer des nouvelles du jour, pour faire la critique des productions des maîtres à la mode, et pour y soulever, sur des points contestés, des discussions qui dégénéraient le plus souvent en disputes, car on prenait alors toutes ces choses bien plus chaudement qu'on ne l'a fait depuis, d'où il faudrait conclure que l'excès de civilisation n'est pas très favorable aux arts. Thomas Britton ne manquait à aucune de ces réunions. Il avait du bon sens, quelque savoir en musique et cet aplomb que donne aux hommes les moins orgueilleux la conscience de leur valeur numéraire. Il était rare que ceux qui discutaient contre lui ne finissent pas par lui donner raison, d'abord parce qu'il était souvent, en effet, du côté de la saine raison, ensuite parce qu'il avait une excellente table à laquelle il était peu de musiciens qui ne fussent conviés. Un seul homme tenait tête à Britton quand il n'était pas dans le vrai : c'était Purcell. Par reconnaissance et par admiration pour un mérite qui inspirait d'ailleurs à tout bon Anglais un profond respect, Thomas faisait toujours à l'auteur de la *Reine indienne* le sacrifice de son opinion. Il ne manquait pas alors de se venger sur d'autres de la contrainte morale qu'il venait d'éprouver. Mathieu Lock, auteur de la musique de *Macbeth* et de celle de la *Tempête,* était une de ses victimes préférées, non parce qu'il cédait aisément, mais au contraire parce qu'il mettait dans sa défense une extrême énergie, car notre charbonnier-musicien n'aimait pas les victoires faciles. Mathieu Lock était l'auteur d'un projet de réforme du chant ecclésiastique qui avait causé une sorte de petit scandale en Angleterre, et c'était sur ce chapitre irritant que Britton aimait à l'entamer.

Quand un compositeur avait terminé quelque ouvrage nouveau, il venait l'essayer dans la boutique de John Playford, en présence d'un auditoire connaisseur, et c'était du jugement porté par celui-ci que dépendait le succès des salons. Thomas Britton avait une voix délibérative et influente dans cet aréopage. Fernaby y venait faire entendre ses *chansonnettes à quatre voix avec un air à huit parties*; William Turner, docteur en musique de l'université de Cambridge, y développait son *système du rapport des douze constellations du Zodiaque avec les douze demi-tons de l'octave et du rapport de la semaine planétaire avec les sept degrés de la gamme;* Damon y exécutait, avec l'aide de quelques uns des assistants, ses psaumes de David en vers anglais notés à quatre parties; Banister jouait du violon; Purcell lui-même ne dédaignait pas d'offrir aux habitués de la maison Playford les prémices de ses compositions.

La boutique de John Playford n'était pas seulement pourvue avec abondance des œuvres des artistes contemporains. Cet honnête négociant, qui avait renouvelé le type des caractères de musique dont on s'était servi jusqu'à lui pour l'impression, et qui exerçait sa profession depuis près de trois quarts de siècle, possédait un grand nombre de raretés dont ne s'inquiétaient guère ses pratiques, car alors, aussi bien que de nos jours, la musique du moment était la seule qu'on estimât. Thomas Britton avait le goût d'un antiquaire, et sa fortune lui permettant de le satisfaire, il se mit à la recherche des vieilleries dont faisaient fi de prétendus amateurs, et qui dormaient sous la poussière, vierges de tout regard indiscret. C'est ainsi qu'il se forma une collection des airs à la mode dans le siècle précédent : des *cach's*, rondes à plusieurs voix, encore populaires dans de certaines provinces, des *canzone*, des *madrigaux*, des *villanelle*, des *passamezze*, airs favoris du temps d'Elisabeth, des *hornpipe*, mélodies écossaises; enfin des *freemen's songs*, chansons satiriques à plusieurs parties dont les paroles étaient souvent des plus licencieuses.

Parmi les pièces les plus précieuses que Thomas Britton découvrit dans les cartons de maître Playford et dont il fit l'acquisition, étaient les parties manuscrites de la musique qui fut composée pour la tragédie de lord Buckurst, intitulée *Gordobuc*, qui fut représentée en 1561, et que les historiens du théâtre anglais signalent comme la première œuvre dramatique régulière dont s'honore leur scène nationale. Cette musique était arrangée de telle façon, qu'on entendait un concert de violons avant le premier acte, un concert de cornets avant le second, un concert de flûtes avant le troisième, un concert de hautbois avant le quatrième, et un concert de flûtes et de tambours réunis avant le cinquième. L'intrépide fureteur trouva aussi les airs qui servaient aux divertissements et aux mascarades de la cour sous le règne d'Elisabeth et de Jacques Ier, et même quelques uns de ceux qui servaient à la représentation des mystères et des moralités. Un cahier couvert en peau de chagrin contenait les symphonies pour douze trompettes, des fifres, des cornets, des tambours et deux timballes, qu'on exécutait à la cour pendant le dîner d'Elisabeth. Un exemplaire du livre intitulé : *Queen Elisabeth's virginal book*, contenant des pièces d'épinette de W. Bird, D. Bull et Gilles Farnaby, les plus habiles clavecinistes de leur temps, fut également acquis par Thomas Britton qui attacha d'autant plus de prix à sa possession qu'à de certains signes on croyait le reconnaître comme ayant appartenu à la fille d'Henry VIII.

Quand Thomas Britton eut épuisé la boutique de John Playford, il entreprit ses dévastations archéologiques dans celle des autres marchands, charmés d'échanger contre de belles et bonnes guinées des antiquités musicales dont ils n'espéraient plus tirer aucun profit. La bibliothèque de Britton devint en peu d'années la plus riche de Londres, et les curiosités historiques qu'elle renfermait lui vinrent à point, par la suite, pour l'aider à la réalisation d'un projet dont le succès fut complet, après avoir fait rire à ses dépens bien des incrédules.

Edouard FETIS.

(*La suite au prochain numéro.*)

THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Rentrée de Mlle Darcier *dans le* Val d'Andorre. — *Centième représentation.*

Mlle Darcier nous est revenue après une absence de quelques mois : elle a reparu dans le rôle qui avait été son dernier triomphe, et peut-être le plus beau, le plus difficile de tous, dans cette charmante création de *Rose de mai*, qui enrichit d'une physionomie si neuve et si délicieuse la galerie des femmes de la scène française. Mlle Darcier n'a rien perdu pendant son repos : au contraire, son jeu, comme sa voix, a plutôt gagné en expression touchante et profonde. Ses moindres intonations, soit qu'elle parle, soit qu'elle chante, nous semblent avoir acquis un degré de plus de passion sérieuse. Nous ne savons comment elle jouerait en ce moment la jeune mariée du *Maçon*, Berthe de Simiane, des *Mousquetaires de la Reine*, ces deux types de grâce légère, de coquetterie mêlée de tendresse, qu'elle reproduisait avec tant

de perfection; nous ignorons si ses progrès dans le demi-caractère seraient aussi sensibles que dans le haut pathétique; mais ce qu'il y a de certain, c'est que dans Bose de mai, elle est parvenue à se surpasser elle-même, et qu'il lui est désormais impossible d'approcher davantage de l'idéal du personnage. Paroles et musique, elle rend tout cela comme le poëte et le compositeur ont dû le rêver.

Le *Val d'Andorre* a joui d'un avantage toujours assez rare, parce qu'il est réservé aux chefs-d'œuvre, celui d'être joué parfaitement; et la raison en est simple : tous les rôles en sont excellents; tous les artistes ont trouvé le moyen d'y grandir. Battaille, dans le rôle du vieux chêvrier, s'y est posé, sans effort et sans peine, en artiste de premier ordre. Mocker, dans celui de Lejoyeux, le captaine recruteur, a refait sur un nouveau patron son Montauciel du *Déserteur*, et lui a donné un digne pendant. Mlle Révilly s'est révélée, au point de surprendre, dans le rôle de la fermière jalouse et vindicative, mais généreuse au fond. Audran, Jourdan, Mlle Lavoye, n'avaient jamais rencontré d'occasion meilleure de donner carrière aux qualités qui les distinguent. Il n'est pas jusqu'au petit rôle du sergent Lendormi, qui n'ait été une bonne fortune pour Palianti, et ne lui ait permis d'égayer l'auditoire aussi longtemps qu'il est en scène.

De tous ces artistes, en y comprenant Henri, qui joua d'abord, et avec un remarquable talent, le grand sénéchal du Val d'Andorre, il n'y avait de présents à l'appel lundi dernier, jour de la reprise, que Mlle Darcier, Mlle Révilly, Bataille, Audran, Jourdan et Palianti. Une indisposition douloureuse, sinon grave, tenait Mocker éloigné du théâtre. Mlle Lavoye a déserté l'Opéra-Comique de Paris pour courir les chances de la province. Henri a pris sa retraite. Néanmoins la foule était accourue. On eût dit qu'il s'agissait d'une pièce nouvelle. C'était Ponchard qui remplaçait Mocker, et Mme Cabel Mlle Lavoye. Ni l'un ni l'autre n'en étaient à leur coup d'essai dans cette entreprise hardie. Déjà ils avaient pris possession de leur emploi respectif, mais il est juste de dire qu'ils ne s'en étaient jamais si bien acquittés. Il est juste anssi de rappeler que, pendant l'absence de Mlle Darcier, une jeune artiste, Mlle Wolff, l'avait suppléée de manière à ne laisser perdre aucune des intentions de la créatrice. Grâce à Mlle Wolff, le chef-d'œuvre avait pu, sans dommage aucun, rester au répertoire, et quand on débute, après Mlle Darcier, dans un rôle comme celui de Rose de mai, quand on montre autant d'intelligence et d'aptitude en imitant, on prouve de reste qu'avec le temps on sera capable de créer à son tour.

La reprise du *Val d'Andorre* a eu lieu lundi, et le jeudi suivant on a donné la centième représentation de ce bel ouvrage. Le *Val d'Andorre* a été joué pour la première fois le 11 novembre 1848, et il est devenu centenaire dans l'espace de onze mois. Les auteurs sont coutumiers du fait. Les *Mousquetaires de la Reine*, représentés le 3 février 1846, avaient atteint la centaine le 5 novembre de la même année. Cet autre chef-d'œuvre en était arrivé là, sans perdre sur la route aucun de ses acteurs primitifs; Mlle Darcier ne fut forcée de l'abandonner qu'à la cent deuxième soirée.

Et maintenant c'est à la *Fée aux Roses*, ce troisième enfant des mêmes pères, aidés cette fois de M. Scribe, de vieillir, par le succès, sans toutefois cesser d'être jeune. La *Fée aux Roses* a pris un tel essor que la centième heure ne pourra manquer de sonner pour elle encore plus vite que pour ses sœurs aînées. Mme Ugalde l'a retardée de huit jours, bien malgré elle, mais elle est femme et cantatrice à réparer le temps perdu.

R.

DE LA GARANTIE DES ARTISTES

avec la liberté des théâtres.

Ceci n'est qu'un appendice aux arguments que contenait notre dernier numéro en faveur de la liberté des théâtres et une réponse à quelques personnes qui conçoivent des craintes sur les suites de cette liberté; qui s'imaginent qu'à l'avenir, les théâtres étant libres, il n'y aura plus de sécurité pour les artistes; que leur existence sera livrée aux orages et aux flots, sans boussole et sans port; qu'enfin, hors du privilége il n'y a pour eux ni profit ni salut.

Nous pourrions demander encore, comme nous l'avons fait l'autre jour, si par hasard nous n'avons pas le bonheur de vivre sous le régime du privilége, et s'il est généralement reconnu que les artistes qui desservent les entreprises théâtrales de la France entière, trouvent dans ce régime protecteur tout ce qu'ils peuvent souhaiter d'assistance et de garanties. Serait-ce que le privilége assure la prospérité des théâtres, empêche les faillites des directeurs, impose des cautionnements assez forts pour que nul intérêt ne soit jamais lésé? Non sans doute, il n'en est rien, pas plus à Paris qu'ailleurs, et nous dirons bientôt pourquoi.

Nous pourrions aller plus loin et poser ainsi la question : Est-il juste et nécessaire d'affranchir les artistes de la loi commune, en les mettant à l'abri de toute chance, de tout revers; en un mot, en les traitant comme des employés? Cela est-il bon pour l'art, indispensable à ses progrès? De quel droit les artistes viennent-ils réclamer pour leur profession, si noble et si élevée qu'elle puisse être, une faveur tout exceptionnelle dont aucune autre profession ne jouit dans l'Etat? De quel droit prétendent-ils s'exempter du débat entre l'acheteur et le vendeur, des rapports de l'offre et de la demande, des crises du chômage, que subissent toutes les industries, et bien plus encore tous les arts?

Mais nous aimons mieux supposer que les artistes sont pleinement fondés dans leurs prétentions et demandes; nous tombons d'accord avec eux que, si ce qu'ils réclament est possible, on doit le regarder comme juste et le mettre à exécution. Nous voulons seulement leur prouver que le moyen de l'obtenir est à leur portée, entre leurs mains, que la liberté le leur fournit tout aussi bien que le privilége, et que, par conséquent, la liberté n'est pas si terrible qu'elle en a l'air.

Les défenseurs du privilége et les partisans de la liberté tendent au même but les uns et les autres, à la réduction du nombre des théâtres. Les uns croient y arriver par un système restrictif qui ne restreint rien; les autres sont persuadés que le privilége étant un stimulant, un excitant à des spéculations maladives, la liberté remettra tout doucement les choses dans l'état normal, et que le nombre des entreprises dramatiques s'équilibrera de lui-même avec le chiffre de la population.

Nous avons exposé ailleurs par quelles précautions, par quelles mesures légales, il convenait de refréner l'ardeur des entrepreneurs de spectacles. Vous voulez fonder un théâtre? A la bonne heure, mais que ce soit un théâtre! Que les murs en soient solides et les planchers épais; que les issues en soient vastes et multipliées; qu'il y ait distance suffisante entre votre salle et vos voisins, pour que, si vous brûlez, tout le quartier ne cuise pas de la même fournée; enfin, que le nombre des spectateurs, en n'élevant pas trop le prix des places, soit suffisant pour couvrir les avances considérables que vous aurez faites, c'est-à-dire que votre théâtre puisse contenir au moins mille ou douze cents personnes. Vous aurez dépensé un, deux ou trois millions; c'est un peu cher en république, mais que voulez-vous? La liberté des théâtres ne saurait être celle des bouges et des tripots.

Voilà pour ce qui touche les garanties légales contre la multiplication indéfinie des théâtres.

Passons maintenant à celles qui concernent les intérêts des artistes.

Lorsqu'un théâtre s'établit aujourd'hui, lorsqu'une direction succède à une autre, que se passe-t-il? Un cautionnement est demandé par l'État à l'entrepreneur. Mais ce cautionnement, toujours trop faible, est-il même toujours fourni exactement? Non, sans doute. Il arrive trop souvent que les entrepreneurs réclament des délais, des adoucissements et qu'ils les obtienent, tantôt pour un motif, tantôt pour un autre. Celui-ci a consenti à payer les dettes de son prédécesseur; il succombe au fardeau trop pesant qu'il s'est mis par dévouement sur les épaules. Cet autre s'est trompé dans ses calculs; il s'est jeté dans des frais qui absorbent tous ses fonds disponibles. Tous ces

entrepreneurs ont leur privilége en main, leur salle est prête, leurs artistes engagés, leurs affiches posées; comment les empêcher d'ouvrir faute de quelques billets de mllie francs? Autant vaudrait leur retirer leur privilége. De toute manière, ce serait les ruiner.

De la part de l'Etat, l'exigence d'un cautionnement se présente toujours plus ou moins sous la forme d'une tyrannie, d'une gêne apportée à l'exploitation dramatique; mais de la part des véritables intéressés, cette même exigence n'aurait rien que de très simple et de tout naturel.

Eh bien! tous les artistes qui consacrent leur vie et leurs travaux au théâtre sont représentés par des associations chargées de stipuler pour eux et de veiller en leur lieu et place. Il y a l'association des auteurs et compositeurs dramatiques, l'association des artistes dramatiques, l'association des artistes musiciens, l'association des peintres, architectes, dessinateurs, etc., l'association des artistes industriels.

Que demain la liberté des théâtres soit proclamée, qu'un ou plusieurs théâtres nouveaux sortent de terre, ou que les anciens changent de maîtres, qu'est-il besoin que l'Etat intervienne et réclame des cautionnements? Les diverses associations ne sont-elles pas là pour prendre l'intérêt de leurs commettants, et pour dire aux entrepreneurs: « Fort bien, vous voulez exploiter des théâtres, vous en avez les quatre » murs, mais cela ne suffit pas. Pour vous procurer le reste, il vous » faut traiter avec nous. Voyons un peu sur quelles bases et avec » quelles garanties. Vous n'aurez d'auteurs, de compositeurs, d'ac- » teurs, de choristes, d'orchestre, de décorateurs qu'autant que nous » le permettrons, en d'autres termes, qu'autant que vous nous aurez » justifié de vos moyens d'exploitation, de votre solvabilité, de vos » ressources de tout genre. »

Depuis longtemps déjà l'association des auteurs et compositeurs dramatiques s'est mise avec les directions anciennes et nouvelles sur ce pied de défense et de protection. Pour qu'un de ses associés puisse donner des ouvrages à un théâtre, il faut qu'il ait été averti par la commission qu'un traité régulier a été conclu avec le directeur. Si l'associé enfreint cette clause, il est passible d'une amende de six mille francs.

Depuis que cette association existe et fonctionne, les acteurs et compositeurs n'ont souffert aucun dommage: leurs droits ont toujours été respectés, leurs honoraires payés.

Et, par exemple, dans le dernier sinistre de l'opéra-bouffe au théâtre Beaumarchais, tout le monde a perdu, sauf les auteurs et compositeurs, qui avaient demandé des gages dont l'événement a prouvé l'utilité.

Qui empêche les autres associations de procéder de même? L'exemple est facile à suivre, et en le suivant, la liberté la plus illimitée n'offre plus le moindre péril. Les entrepreneurs ne peuvent se plaindre, et le gouvernement est dégagé d'une responsabilité qui ne laisse pas que d'avoir ses embarras.

Quand l'enfant quitte ses lisières, toute la famille tremble; mais elle se rassure en voyant de ses yeux qu'il est capable de marcher seul, et que ce qui le soutenait d'abord ne sert plus qu'à le gêner.

P. S.

REVUE CRITIQUE.

Musique de chant.

BORDOGNI. — GUILLOT. — LAVAINNE.

Tout chante dans le monde : la nature elle-même est un chant immense, perpétuel, qu'on ne saurait définir, mais qui, cependant, berce l'humanité dans un lit d'illusions renaissantes toujours, et toujours consolantes. Au triple point de vue de l'anatomie, de l'esthétique et de l'empirisme, l'art du chant est une science plus positive; elle est écrite, et ses principes, ses préceptes peuvent être soumis à l'analyse, à la critique, aux plus exactes définitions.

Sous le rapport anatomique, quelques-uns de nos professeurs de chant, tels que MM. Garcia, Duprez, Panseron, se sont appuyés sur les définitions du docteur Bennati et de quelques autres. Auteurs de méthodes de chant, ils ont cru devoir s'enquérir des doctrines des anatomistes sur la conformation, les fonctions, les maladies des organes de la voix, c'est-à-dire du larynx, du pharynx, du gosier, de la trachée artère, de l'œsophage, du voile du palais, de la luette, etc.

Les véritables professeurs de chant par l'esthétique, la théorie, l'analyse des impressions à produire au moyen de cet art, sont évidemment les compositeurs et les critiques de la presse musicale. Ceux-là vous écrivent, vous disent comment un héros, un guerrier, une mère, un amant jaloux, une amante passionnée, doivent chanter.

Enfin l'art du chant a son empirisme comme l'art de guérir, art positif, exercé par des artistes spéciaux qui procèdent par la pratique, l'exemple, le *faites comme moi*; méthode productive qui remonte au célèbre Garat, et qu'exercent avec tant de succès Mme Damoreau et et M. Bordogni. Ce dernier, qui ne veut point que son excellente méthode s'en aille avec lui, a jeté dans l'enseignement de cette partie de l'art lyrique de fort bons recueils de vocalises. Les vingt-quatre nouveaux exercices de ce genre qu'il vient de publier peuvent être considérés comme une bonne fortune pour tous les élèves. Ces vingt-quatre vocalises, formant le 11e livre de la collection, sont annoncées par le professeur habile, dans un avertissement qu'il a placé en tête de ce recueil, comme la préface, l'introduction des dix premiers livres. Ce sont, dit-il, des études très-faciles, écrites dans des limites qui les mettent à la portée de toutes les voix, et qui doivent être solfiées d'abord et vocalisées ensuite. Ces exercices sont tous d'une mélodie facile et qu'on croit avoir entendue, tant ils sont naturels, de ce naturel un peu naïf qui, s'il ne montre pas de grands efforts d'imagination dans l'auteur, de tentatives vers l'originalité, prouve l'expérience du professeur qui sait combien il importe de ne pas décourager les élèves par des excentricités mélodiques ou harmoniques; et sous ce dernier rapport, on peut dire encore que l'accompagnement, écrit purement et sans aucune ambition, soutient bien le chant sans le gêner. Chacune de ces petites leçons est, pour ainsi dire, une jolie romance sans paroles : cela est joli, gracieux, clair et serein, *arioso* enfin. On voit que le professeur ne se passionne pas. Sur ces 24 vocalises, il n'y en a que trois en mode mineur, la 10e, la 22e et la dernière, et encore les deux premières sont-elles en mouvement gracieux; et l'auteur, de crainte d'attrister les élèves, termine même en majeur la plaintive sicilienne pastorale qu'il avait commencée en *sol* mineur au no 10. C'est ainsi que M. Bordogni a semé de fleurs mélodiques, de charmantes cavatines vocales les arides sentiers de l'enseignement du chant, et qu'il est devenu possesseur d'une juste célébrité. Si je ne craignais de choquer les susceptibilités de notre gouvernement républicain, je dirais que l'habile professeur a mis ses 24 vocalises sous le patronage d'une tête couronnée, Sa Majesté Guillaume III, roi des Pays-Bas, qui en a accepté la dédicace.

—M. Antonin Guillot, élève de M. Ponchard, est aussi, lui, quoique jeune, un professeur expérimenté dans l'art du chant. Il publie également un recueil de vocalises ou exercices pour les trois genres de voix de femmes. Ces exercices, des plus mélodiques aussi, sont mis synoptiquement sur l'accompagnement de piano; c'est-à-dire le chant écrit d'abord dans la pensée du compositeur pour voix de soprano, et modifié pour mezzo-soprano et le contralto, de façon qu'on a sous les yeux les trois voix superposées. Comme les auteurs de méthodes de chant, M. Antonin Guillot a adopté la virgule pour indiquer les endroits où l'élève doit respirer, — nous pensons qu'il vaudrait mieux dire aspirer, — et le point-virgule pour une aspiration plus longue. Cela nous paraît rationnel, car il n'y a nul inconvénient à ce que la ponctuation de la langue parlée soit appliquée à la langue chantée.

Dans ce recueil d'estimables et consciencieux exercices, M. Antonin Guillot se préoccupe moins de la grâce mélodique que du mécanisme de la voix, qu'il envisage sous toutes ses faces. Est-ce dans ce but que le professeur fait attaquer à l'élève, nous ne dirons pas des disson-

nances, mais des intonnations qui deviennent difficiles par l'harmonie dont il accompagne son chant? Par exemple, à la page 15, sur un accord parfait en *mi* bémol majeur avec quinte augmentée, il module dès la seconde mesure, et passe en *ut* mineur, tonalité avec laquelle l'oreille de l'élève n'a pas eu le temps de se familiariser et qu'il ne doit pas prendre facilement. Cette remarque peut paraître minutieuse, mais rien n'est puéril en fait d'enseignement et surtout à propos de l'art vocal élémentaire, dans lequel il est si facile et si dangereux d'égarer l'élève par une harmonie brusque et précipitée. Les réflexions de M. Guillot sur le *portamento* sont judicieuses; celles sur le style large, sur les notes répétées et la légèreté, sur le coulé et les notes jetées, le martellement des notes pointées sont très-logiques. L'étude pour l'arpège est excellente. Le style lié est si près du miaulement dans les médiocres chanteurs qui abondent en ce mode musical; les *grupetti* et le *trille*, bien faits, bien mordus, deviennent si rares par le temps qui court de voix sombrées, qu'on ne saurait trop féliciter M. Antonin Guillot des principes, des exemples qu'il a donnés sur ces parties essentielles de l'art du chant. Les syncopes, les demi-tons et la cadence sont aussi traités avec talent par l'auteur de cet ouvrage utile, qui ne peut qu'obtenir du succès.

—Nous avons encore à signaler un ouvrage vocal; mais celui-ci n'a rien d'élémentaire, et n'est point du domaine de l'enseignement, c'est un *Ave verum* de M. Ferdinand Lavainne, pour voix de soprano ou ténor, avec accompagnement d'orgue ou de piano et de cor, *ad libitum*. Bien qu'en parlant d'*Ave verum*, on pense toujours à celui de Mozart, et qu'il semble présomptueux de traiter ce sujet religieux après l'auteur du *Requiem* et de *Don Giovanni*, on ne peut en vouloir à M. Lavainne qui a mis, et il a fort bien fait, sous le patronage de M. Alexis Dupond, sa mélodie d'un beau caractère religieux. Cela n'est pas tourmenté de modulations prétentieuses ; c'est d'un sentiment simple et vrai, bien qu'à la page 6, un saut de 9me ne soit pas absolument dans le caractère des voix du style sacré. Cette œuvre légère de musique religieuse a plus d'importance à nos yeux par le caractère franc de sa mélodie qu'une grosse partition, lourde d'instrumentation et légère d'inspiration. Au reste M. Lavainne est un compositeur de talent qui contribue avec zèle en province à la décentralisation de l'art musical. Il est juste qu'on l'en félicite et qu'on l'en remercie au nom de tous les amis de cet art.

HENRI BLANCHARD.

NÉCROLOGIE.

FREDERIC CHOPIN.

Il a cessé de vivre, le 17 de ce mois, à deux heures du matin, entre les bras d'un de ses élèves et de ses amis, cet artiste éminent, qui, dès son entrée dans la carrière, s'était placé au premier rang parmi les célébrités contemporaines, et s'y distinguait par une physionomie de talent plus individuelle que toute autre.

Frédéric Chopin était né en 1810, à Zelazowavola, près de Varsovie. Un vieux Bohême, nommé Zywni, lui enseigna les rudiments du piano; au bout de quelques années, il n'eut plus de maître que lui-même et l'exemple des grands artistes, qu'il allait chercher dans les diverses villes d'Allemagne, qu'il écoutait en passant, à Berlin, à Dresde, à Prague, pour revenir ensuite se livrer au travail d'après ses souvenirs. Elsner, directeur du Conservatoire de Varsovie, le même qui forma Edouard Wolff, fut son maître de composition.

Tant que dura son apprentissage, le jeune Chopin se contenta d'écouter, sans jamais se faire entendre. Exilé de son pays natal par les malheurs et les souffrances qui suivent les révolutions, il prit la résolution de demander à son talent des moyens d'existence. En 1831, il joua dans des concerts publics à Vienne et à Munich. Précédé de la réputation que ses succès lui avaient acquise, il arriva vers la fin de cette même année à Paris et y produisit une vive sensation. Son premier concerto, resté au nombre des ouvrages classiques, annonçait une originalité de sentiment et de forme qui, plus tard, s'appliqua de préférence à des compositions de moins longue haleine. C'est surtout dans ses mazurkas, dans ses valses, dans ses études, dans ses ballades et ses nocturnes, que le génie capricieusement mélancolique et presque aérien du compositeur se révèle tout entier.

Jamais peut-être aucun artiste n'eut plus que lui le physique de son talent. Autant il était frêle de corps, autant il était délicat de style : un peu plus, il s'évaporait en impalpable et en imperceptible. Sa manière de toucher le piano ne ressemblait à celle de personne : elle perdait nécessairement dans une vaste salle; à la portée d'une confidence, c'était quelque chose de délicieux. On surnommait Chopin l'Ariel du piano. Si la reine Mab eût voulu se donner un pianiste, c'est à coup sûr Chopin qu'elle aurait choisi, et la plume divine qui a décrit le fantastique attelage de la Fée aux Songes, pourrait seule analyser les enchevêtrements compliqués, infinis, de cette phrase chargée de notes, et pourtant légère comme la dentelle, dans les plis de laquelle le compositeur enveloppait toujours son idée.

Chopin était aristocratique, comme homme et comme artiste. Il subissait la loi de son tempérament. Retiré dans une existence intime et mystérieuse, il composait peu, donnait peu de leçons et ne jouait presque jamais en public. Un concert donné par lui à un prix élevé, devant un auditoire épuré soigneusement, était regardé comme une faveur extraordinaire. C'était le virtuose et le compositeur de la solitude rêveuse, ou tout au plus du tête-à-tête. Ses partisans, ses élèves l'admiraient jusqu'au fanatisme.

L'organisation de Chopin faisait penser à celle de ces êtres dont parle Pope, et dont la sensibilité surhumaine ferait ici-bas le tourment, pour qui le moindre contact serait une blessure, le moindre bruit un éclat de tonnerre, la moindre senteur de rose un poison. En le voyant si chétif, si maigre et si pâle, on l'avait longtemps cru près de mourir, et puis, on s'était habitué à l'idée qu'il pouvait vivre toujours ainsi. Pourtant il devait nous quitter avant l'âge, puisqu'il n'avait que trente-neuf ans lorsque sa dernière heure a sonné. Sa sœur était accourue du fond de la Pologne pour assister à ses derniers moments, pour les retarder par ses soins, par ses prières.

Les restes mortels du grand artiste seront embaumés. Il avait toujours exprimé le vœu que le *Requiem* de Mozart fût exécuté pour ses obsèques, qui doivent avoir lieu à l'église de la Madeleine.

Voici la liste complète des œuvres qui, pour la plupart, survivront à leur auteur :

Œuvres : 1, Rondo, Brandus et Cie; 2. *La Ci darem*, thème de Mozart, varié pour piano et orchestre, id.; 3. Polonaise pour piano et violoncelle, id.; 4. pas gravé; 5. rondo à la mazurka, Schonenberger; 6. cinq mazurkas, Brandus et Cie; 7. quatre mazurkas, id.; 8. premier trio, piano, violon et violoncelle, id.; 9. trois nocturnes, id.; 10. premier livre d'études pour le piano, H. Lemoine; 11. premier concerto pour piano et orchestre, Brandus et Cie; 12. variations brillantes sur Ludovic, id.; 13. fantaisie sur des airs polonais, piano et orchestre, id,; 14. Krakowiak, grand rondo de concert, id.; 15. trois nocturnes, id.; 16. rondo, id.; 17. quatre mazurkas, id.; 18. grande valse, H. Lemoine; 19. boléro, Prilipp; 20. premier scherzo, Brandus et Cie; 21. deuxième concerto, piano et orchestre. id. ; 22. deuxième grande polonaise avec orchestre, id.; 23. première ballade, id.; 24. quatre mazurkas, id.; 25. deuxième livre d'études pour piano, H. Lemoine; 26. troisième et quatrième polonaise, Brandus et Cie; 27. deux nocturnes, id.; 29. impromptu, Brandus; 30. quatre mazurkas, id.; 31. deuxième scherzo, id.; 32. deux nocturnes, id.; 33. quatre mazurkas, id.; 34. trois valses brillantes (en *la* bémol, *la* mineur et *fa*), id.; 35. grande sonate, Troupenas; 36. deuxième impromptu, id.; 37. deux nocturnes, id.; 38. deuxième ballade, id.; 39. troisième scherzo, id.; 40. deux polonaises, id.; 41. quatre mazurkas, id.; 42. grande valse, id.; 43. tarentelle, id.; 44. septième polonaise, Brandus; 45. prélude, id.; 46. allégros de concert, id.; 47. troisième ballade, id.; 48. treizième et quatorzième nocturne, id,; 49. fantaisie, id.; 50. trois mazurkas, id.; 51. troisième impromptu, id.; 52. quatrième ballade, id.; 53. huitième grande polonaise. id.; 54. quatrième scherzo, id.; 55. deux nocturnes, id.; 56. trois mazurkas, id.; 57. berceuse, J. Meis-

sonnier; 58. grande sonate, id.; 59. trois mazurkas, Brandus; 60. barcarolle, id.; 61. polonaise, id.; 62. deux nocturnes, id.; 63. trois mazurkas, id.; 64. trois valses brillantes, id.; 65. grande sonate, piano et violoncelle, id.; deux études, composées pour la Méthode des méthodes de Fétis et Moschelès, id.; deux livres de préludes, id.; mazurka en *la* mineur, id.;.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la *Filleule de Fées*, précédée de *la Xacarilla*.

*** Mercredi prochain, le *Prophète* reparaîtra dans toute sa gloire, avec Mme Viardot, Roger, Mme Castellan, Levasseur. Plusieurs répétitions ont eu lieu pour les artistes, les chœurs et l'orchestre. L'exécution en sera plus belle que jamais, et l'effet grandira en proportion.

*** *Robert le Diable* était annoncé pour dimanche dernier, et l'influence du chef-d'œuvre s'était fait sentir aussitôt sur la location; mais Mme Hébert-Massy, qui devait jouer le rôle de la princesse, se trouva subitement indisposée, et l'embarras était de la remplacer. Heureusement, Mlle Delille se trouvait à Paris, et consentit, avec la meilleure grâce possible, à chanter au pied-levé. Son dévouement lui a porté bonheur : la façon dont elle a rempli son rôle est une nouvelle preuve de talent qu'on aurait tort d'oublier.

*** La mise en scène du *Prophète* va être livrée au public. Ce travail sera peut-être celui qui fera le plus d'honneur à M. Palianti, le fidèle et ingénieux reproducteur de tout ce que le théâtre a de plus fugitif et de plus accidenté. Ce qui n'est pas douteux, c'est qu'il n'avait jamais eu de tâche plus difficile à remplir et qu'il s'en est acquitté avec un art merveilleux. Nous annonçons en même temps que la grande partition du *Prophète* est maintenant à la disposition de tous les directeurs de théâtre en France.

*** Massol est à Paris depuis quelques semaines. Dernièrement il a chanté dans un salon, en présence de musiciens et d'artistes, qui se sont accordés à reconnaître les progrès qu'il a faits dans l'art du chant; et ce qu'il y a de remarquable, c'est que le travail auquel il s'est livré n'a rien diminué de la puissance et de l'éclat de sa voix, mais il a appris à en modérer l'émission, a en obtenir des demi-teintes et des nuances qui paraissaient autrefois incompatibles avec la nature de son talent.

*** Après-demain mardi, la *Fée aux Roses* reprendra le cours brillant de ses représentations et de son succès.

*** Nous avons annoncé déjà qu'une messe en musique, de la composition de M. Niedermeyer, serait exécutée à Saint-Eustache le 22 novembre prochain, jour de sainte Cécile, par l'association des artistes musiciens. M. Girard, chef d'orchestre de l'Opéra et de la Société des concerts, a bien voulu accepter la direction de cette solennité musicale, avec un empressement qui, de sa part, n'a rien que d'ordinaire : son talent éprouvé répond du reste. On s'occupe des études nécessaires à l'exécution de cette grande œuvre; nous en donnerons bientôt le programme avec plus de détails.

*** Teresa Milanollo a donné, le 7 de ce mois, une charmante matinée musicale à Malzeville. Elle y a joué avec un succès d'enthousiasme son *Nouveau carnaval*, sur l'air de Malbrough. Une avalanche de fleurs a convert la jeune virtuose. On a aussi beaucoup applaudi Mme Querm, élève de Mme Damoreau, qui possède une belle voix et la dirige avec talent.

*** Le *Freischütz*, avec les récitatifs de Berlioz, est à l'étude à l'opéra italien de Berlin.

*** Bordogni vient de recevoir du roi du Pays-Bas l'ordre de la Couronne de Chêne.

*** Louis Lacombe obtient en ce moment un succès d'enthousiasme dans le département du Haut-Rhin. Ses deux concerts à Thann et à Mulhouse lui ont valu deux véritables ovations. Parmi les morceaux qui ont été le plus applaudis, nous citerons *le Retour du guerrier*, fantaisie dramatique; le *Choral* au plain-chant majestueux; l'*Etude en octaves* que tous les pianistes connaissent, et l'*Etude en si bémol mineur*. Mais le morceau le plus brillamment accueilli à Mulhouse, c'est une grande *Polonaise en* ré, que l'auteur dut répéter au milieu des bravos. Dans tous ces concerts, Lacombe a été parfaitement secondé par Mme Stichlé, qui a dit avec beaucoup de grâce la charmante ballade l'*Ondine et le Pêcheur*, et par M. Meyer, du Conservatoire de Munich, qui a chanté avec Mme Stichlé le duo de *Joseph*, de Méhul. On a beaucoup admiré la belle voix de M. Meyer et la distinction qu'il apporte dans sa manière de phraser.

*** M. Elwart rouvrira, le 25 de ce mois, ses cours particuliers d'harmonie et de contre-point, à son domicile, 26, rue Bréda.— Le professeur n'admet à chaque leçon, dont la durée est de deux heures, que quatre élèves seulement. Les cours ont lieu tous les jours non fériés, de midi à deux heures, et de trois heures à cinq heures du soir.

*** Dans un concert donné récemment à Saint-Germain-en-Laye, Mlle Juliette Godillon, qui jouit d'une double réputation de compositeur et de virtuose, a improvisé avec un brillant succès sur le thème *Triste exilé*, de la *Reine de Chypre* d'Halévy.

*** M. Strocken, l'habile pianiste, est de retour à Paris.

*** On n'a pas oublié que M. Poirson en quittant la direction du Gymnase, a fait les fonds d'une rente annuelle de mille francs pour les arrérages être distribués chaque année à un ou deux artistes dramatiques qui, dans un emploi modeste et avec des appointements nécessairement insuffisants, auront par un zèle constant prêté l'appui le plus efficace aux auteurs et secondé avec le plus de dévouement leurs administrations. M. Poirson avait remis à l'Académie française le soin de désigner celui qui remplirait ces conditions; mais l'Académie, que ses graves travaux éloignent de la vie intérieure du théâtre, a craint de n'être pas suffisamment renseignée; elle s'est donc récusée, et le Comité de l'Association des Artistes dramatiques a été prié par M. Poirson de faire ce choix, mission honorable qui constate la haute réputation de loyauté et d'impartialité qu'distingue le Comité. M. Vissot, régisseur et acteur du théâtre de la Porte Saint-Martin, et qui compte 34 années de service a réuni tous les suffrages, et une approbation générale est venue sanctionner la décision du Comité.

*** La reprise annuelle des concerts de la Société philharmonique aura lieu très-incessamment dans la salle Montesquieu. MM. les amateurs qui seront dans l'intention de faire partie de l'orchestre, des chœurs ou de la Société, à titre de membres-auditeurs, sont invités à se faire inscrire chez M. Loiseau, chef d'orchestre, rue St-Martin, 114.

*** Nous rectifions ainsi qu'il suit l'annonce qui a paru dans notre numéro du 7 de mois :

« M. J. Montanino et Mlle Blanche Maricot ouvriront à partir du 15 de ce » mois des cours de chant et solfége pour les demoiselles : chacun de ces cours, » qui se composera de douze élèves, aura lieu deux fois par semaine, de 2 à » 4 heures, moyennant 10 francs par mois et se tiendra chez M. J. Montanino, » rue Neuve-Saint-Augustin, n° 32. » Nous profitons de cette circonstance pour faire part à nos abonnés que Mlle Blanche Maricot, l'un de nos bons professeurs, a également ouvert chez elle, rue de Verneuil, n° 46, des cours de piano aux mêmes conditions que ci-dessus, mais où ne seront admises que six élèves par chaque cours.

Chronique étrangère.

*** *Hambourg.* — Liszt venant de Helgoland, a passé hier par notre ville pour se rendre à Weimar. Dès que sa présence a été connue, une foule de ses admirateurs s'est portée devant son hôtel, et dans la soirée, à la lueur des flambeaux, on lui a donné une magnifique sérénade. Le célèbre virtuose a joué devant quelques personnes deux grands morceaux composés sur des motifs du *Prophète*. Nous pouvons affirmer que ce sont deux nouveaux chefs-d'œuvre; il les a interprétés à sa façon, c'est-à-dire d'une manière sublime.

*** *Schwerin.* — La première représentation du *Val d'Andorre* aura lieu au théâtre Grand-Ducal, le 8 novembre prochain, jour où la jeune grande-duchesse fera son entrée dans notre ville. On donne beaucoup de soins à la mise en scène, et comme les principaux rôles sont confiés à d'habiles artistes, on s'attend au plus brillant succès.

— Aujourd'hui dimanche, 21 novembre, de 2 à 5 heures de l'après-midi, rentrée de STRAUSS au JARDIN-D'HIVER. Le magnifique orchestre de Strauss, composé de 100 musiciens, exécutera ses walses et polkas favorites ainsi que le quadrille de *la Reine Hortense*. Un grand concert comique sera défrayé par MM. LECOURT et SCHEY, du Vaudeville; NUVILLE, des Variétés, et MAYER, qui chantera *Titi à Robert-le-Diable* et sa *Symphonie burlesque*. — Pour cette première grande Fête d'hiver, l'orangerie sera rentrée, les grandes eaux joueront et il y aura exposition de fleurs et de tableaux, jeux divers, etc., etc. — Les bureaux ouvriront à une heure; le prix d'entrée reste fixé à 2 fr. — S'adresser d'avance pour les billets de famille (5 fr. pour quatre personnes), au Jardin-d'Hiver, et au *Ménestrel*, 2 bis, rue Vivienne, où se trouve tout le répertoire de Strauss.

Une place de professeur de chant aux appointements de 600 fr. par an est vacante à l'Académie de musique de Douai. S'adresser pour toute demande de renseignement et pour connaître les autres avantages attachés à la position, à M. Auguste Delanoy, secrétaire du Comité, rue de Paris, n° 2, à Douai.

A VENDRE, par le ministère de M. Colin, commissaire-priseur, à Paris, y demeurant, place St-André-des-Arcs, n° 30, après le décès de M. Riou, rue de Vaugirard, 61, le jeudi 25 octobre, à deux heures de relevée :

Deux AMATI, un CAGLIANO, douze archets, deux pupitres. En se présentant rue de Vaugirard, 61 avec une permission de M. Colin, on pourra voir et essayer les violons.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

LES AIRS DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO DE L'OPÉRA FÉERIE EN TROIS ACTES

LA FÉE AUX ROSES,

Paroles de MM. SCRIBE et de SAINT-GEORGES,

MUSIQUE DE

F. HALÉVY.

Seront en vente le 1er novembre.

BRANDUS ET Cie,
87, rue Richelieu.

ÉDITEURS,

TROUPENAS ET Cie,
40, rue Vivienne.

LE PROPHÈTE,

Opéra en 5 actes. — Paroles de M. SCRIBE. — Musique de

Giacomo Meyerbeer.

La Partition pour Piano et Chant, édition de luxe, ornée du portrait de Meyerbeer, net : **40 fr.**
La Partition arrangée pour **Piano** seul, format in-8°, net : **10 fr.** | **La Partition** arrangée pour **Piano à 4 mains**, net : **25 fr.**

MORCEAUX DE CHANT DÉTACHÉS, AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO :

N° 1. **CHOEUR PASTORAL.** « *La brise est muette.* » . . . . 2 50 net.
2. **CAVATINE,** chantée par Mme CASTELLAN. « *Mon cœur s'élance.* » . . . . 2 50 net.
2 *bis.* LA MÊME, transposée en *la* bémol. . . . . 2 50 net.
3. **L'APPEL AUX ARMES,** solo et chœur. « *O Liberté !* » (Extrait du prêche.) . . . . 2 50 net.
3 *bis.* LE MÊME, arrangé pour quatre voix d'hommes. . . . . 2 » net.
3 *ter.* LE MÊME, arrangé pour voix seule . . . . 1 50 net.
4. **ROMANCE** à deux voix, chantée par Mmes CASTELLAN et VIARDOT. « *Un jour dans les flots.* » . . . . 2 50 net.
5. **VALSE ET MORCEAU D'ENSEMBLE** . . . . 3 » net.
6. **LE SONGE ET LA PASTORALE,** chantés par M. ROGER, accompagné des trois Anabaptistes . . . . 3 50 net.
6 *bis.* **LE SONGE,** seul, chanté par M. ROGER accomp. de trois Anabaptistes. « *Sous les vastes.* » . . . . 2 » net.
7. **LA PASTORALE,** seule, chanté par M. ROGER acc. des trois Anabaptistes. « *Pour Berthe.* » . . . . 2 50 net.
7 *bis.* LA MÊME, pour voix seule . . . . 1 50 net.
7 *ter.* LA MÊME, transposée en *la* bémol . . . . 1 50 net.
8. **ARIOSO DE FIDÈS,** chanté par Mme VIARDOT. « *Mon fils, sois béni.* » . . . . 1 50 net.
8 *bis.* LE MÊME, transposé en *la* bémol mineur, pour voix de soprano. . . . . 1 50 net.
9. **GRAND QUATUOR,** chanté par MM. ROGER, LEVASSEUR, GUEYMARD et EUZET. « *Gémissant.* » . . . . 4 » net.
10. **CHOEUR DES ANABAPTISTES,** « *Du sang.* » . . . . 2 » net.
11. **COUPLETS DE ZACHARIE,** chantés par M. LEVASSEUR, « *Aussi nombreux,* » avec chœur . . . . 3 50 net.
11 *bis.* LES MÊMES, pour voix seule . . . . 2 50 net.
12. **L'ARRIVÉE DES PATINEURS,** chœur. . . . . 3 » net.
13. **TRIO BOUFFE,** chantés par MM. BREMONT, LEVASSEUR et GUEYMARD, « *Sous votre bannière..* » . . . . 4 » net.
14. **CHOEUR DES SOLDATS RÉVOLTÉS.** . . . . 1 50 net.
15. **PRIÈRE** chantée par M. ROGER. « *Eternel.* » . . . . 2 » net.
N° 16. **HYMNE TRIOMPHAL,** chanté par M. ROGER avec chœur, « *Roi du ciel.* » . . . . 3 » net.
16 *bis.* LE MÊME, pour voix seule. . . . . 2 » net.
17. **COMPLAINTE DE LA MENDIANTE,** chantée par Mme VIARDOT. « *Donnez.* » . . . . 2 » net.
17 *bis.* LA MÊME, transposée pour soprano. . . . . 2 » net.
18. **DUO** chantée par Mmes CASTELLAN et VIARDOT. « *Pour garder à ton fils.* » . . . . 4 » net.
19. **DOMINE SALVUM** et **IMPRÉCATION,** chantés par Mme VIARDOT, 4 Anabaptistes et le chœur. « *Que Dieu sauve.* » . . . . 2 50 net.
19 *bis.* LES MÊMES, chantés par Mme VIARDOT et quatre Anabaptistes. . . . . 2 » net.
19 *ter* **IMPRÉCATION** p. voix seule . . . . 1 50 net.
20. **CHOEUR DES ENFANTS ET CHOEUR GÉNÉRAL.** « *Le voilà, le roi prophète.* » . . . . 2 » net.
20 *bis.* **CHOEUR DES ENFANTS.** . . . . 1 50 net.
21. **COUPLETS DE FIDÈS** chantés par Mme VIARDOT. « *Qui je suis !* » . . . . 2 » net.
22. **SCÈNE, CAVATINE ET AIR,** chantés par Mme VIARDOT. « *O prêtres de Baal !* » . . . . 3 » net.
22 *bis.* **CAVATINE,** chantée par Mme VIARDOT (extrait du grand air). « *O toi.* » . . . . 1 50 net.
22 *ter.* LA MÊME, transposée en *ré*. . . . . 1 50 net.
22 *quater.* **AIR** (extrait de la scène), « *Comme un éclair.* » . . . . 2 » net.
23. **GRAND DUO,** chanté par M. ROGER et Mme VIARDOT. « *Mon fils! je n'en ai plus.* » . . . . 4 » net.
24. **TRIO,** chanté par M. ROGER, Mmes VIARDOT et CASTELLAN. « *Combien ma douleur* » . . . . 4 » net.
24 *bis.* **NOCTURNE** à trois voix (extrait du trio) « *Loin de la ville.* » . . . . 1 50 net.
25. **COUPLETS BACHIQUES,** chantés par M. ROGER. « *Versez, que tout respire.* » . . . . 2 » net.

MORCEAUX POUR LE PIANO SUR LE PROPHÈTE.

BENEDICT. Fantaisie brillante. . . . . 4 » net.
BURGMULLER. Grande valse brillante . . . . 3 » net.
DREYSCHOCK et PANOFKA. Duo pour piano et violon . . . . 4 » net.
DUVERNOY. Op. 182, fantaisie (moyenne force). . 2 50 net.
Stephen HELLER. Op. 70, caprice brillant . . . 3 » net.
Jacques HERZ. Arrangements des quatre airs de ballet et de la Marche du sacre, cinq suites, chaque 3 » net.
Id. LES MÊMES, arrangées pour piano à quatre mains, par *Ed. Wolff*, cinq suites, chaque . . . . 4 » net.
KRUGER. Op. 19, fantaisie brillante sur la Pastorale et la Marche du sacre . . . . 3 » net.
LECARPENTIER. Deux bagatelles (109e et 110e), chaque . . . . 2 » net.
Id. Op. 141, fantaisie à quatre mains. . . . . 3 » net.
N. LOUIS. Op. 184, fantaisie dram. p. piano et violon. 4 » net.
OSBORNE. Op. 78, fantaisie brillante. . . . . 3 » net.
ROSELLEN. Op. 114, grande fantaisie brillante . . 4 » net.
Id. LA MÊME, à quatre mains . . . . 4 » net.
A. TALEXY. Op. 20, fantaisie brillante. . . . . 3 » net.
Charles VOSS. Op. 101, grande fantaisie dramatique 4 » net.
Ed. WOLFF. Op. 158, grand duo à quatre mains. . 4 » net.
WOLFF et BÉRIOT. Duo brillant pour piano et violon. . . . . 4 » net.

2 quadrilles par MUSARD, pour piano, à 4 mains et orchestre.
1 quadrille par LECARPENTIER, id.
1 quadrille par STRAUSS, id
Valses par ETTLING, pour piano, à 4 mains et orchestre.
Polka par PASDELOUP, id.
Redowa par PILODO, id.

LEE. Op. 53. Fantaisie dramatique pour violoncelle avec accompagnement de piano. . . . . 4 » net
WALCKIERS. Op. 87. Quatre fantaisies pour flûte, seule . . . . 3 » net.
WALCKIERS. Op. 88. Fantaisies pour flûte avec accompagnement de piano . . . . 4 » net.
MOHR. Trois pas redoublés et une marche pour musique militaire, chaque . . . . 2 50 net.

LES AIRS ARRANGÉS

POUR MUSIQUE MILITAIRE, en 2 suites, par MOHR. | POUR 2 VIOLONS ET VIOLON SEUL, par N. LOUIS. | POUR 2 FLUTE ET FLUTES SEULE, par WALCKIERS. | POUR 2 CORNETS ET CORNET à pistons seul, par GUICHARD.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT, DES MORCEAUX SUR LE PROPHÈTE,

par Ad. Adam, Beyer, Cramer, Ernst, Hunten, Liszt, Prudent et Schubert.

La grande partition et les parties d'orchestre du *Prophète* sont à la disposition des théâtres de France, et seront expédiées dans l'ordre de des demandes.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 43. 28 Octobre 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Ce, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Thienne et
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Bohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

RÉVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent avec le présent numéro : LA DERNIÈRE PENSÉE MUSICALE DE JEAN STRAUSS.

SOMMAIRE. — Thomas Britton (2e article), par **Edouard Fétis.** — Théâtre de l'Opéra, reprise du *Prophète*. — Théâtre national de l'Opéra-Comique, *la Fée aux roses* (6e représentation). — Revue critique : Etudes élémentaires et de perfectionnement, de Henri Bertini, par **H. Blanchard.** — Nouvelles et annonces.

THOMAS BRITTON.

(2e article.)

Thomas Britton éprouvait un vif désir d'entendre la musique de la chapelle royale ; mais le moyen de croire qu'il parvierdrait à le satisfaire, et qu'un marchand de charbon aurait ses entrées à la cour ! Cependant notre amateur forcéné avait entendu dire qu'avec de la persévérance on finit par triompher de tous les obstacles, et que l'argent vient, dans beaucoup de cas, merveilleusement en aide à la persévérance. Or, comme il possédait naturellement le premier de ces deux moyens de succès, et comme il avait la poche pleine du second, il tenta l'aventure. Le chemin le plus court pour arriver à son but eût été peut-être d'aller trouver le maître des cérémonies de la cour et de lui soumettre une requête à l'effet d'obtenir une place dans la chapelle royale pendant l'exécution de l'office en musique ; mais il n'y a que les sots et les maladroits qui prennent le chemin le plus court, attendu que s'il y en a un qui ne conduit à rien, c'est assurément celui-là. Le maître des cérémonies eût fait mettre tout simplement à la porte celui qui aurait eu l'audace de lui adresser une pareille demande, sans y être autorisé par un titre aristocratique. Thomas prit un chemin détourné, c'est-à-dire le plus court dans le plus grand nombre des cas. Il s'adressa au gardien des instruments et de la musique de la chapelle, lequel, moyennant beaucoup de prières et une somme assez ronde, lui promit de l'introduire dans la tribune des exécutants.

Il ne faut pas demander si Thomas fut exact au rendez-vous que lui donna son introducteur. Celui-ci le reçut mystérieusement à l'entrée du magasin des instruments, où il lui avait dit de se présenter sous un prétexte convenu, et le conduisit à la tribune des musiciens, en lui faisant parcourir des corridors obscurs. Pendant que le vieil archiviste de la chapelle royale arrangeait sur les pupitres les parties des exécutants, Thomas engagea la conversation avec lui pour en obtenir quelques renseignements sur le passé de l'institution, dont il était l'un des membres les plus utiles sinon les plus brillants. Il s'était bien adressé, car les fonctions du bonhomme étaient en quelque sorte héréditaires ; depuis plusieurs générations, elles étaient restées dans sa famille. La révolution avait interrompu sa dynastie comme celle des Stuart ; mais toutes deux avaient repris en même temps leurs prérogatives. Le vieil archiviste regrettait le temps d'autrefois, dont ses ancêtres lui avaient transmis de brillantes traditions que le prestige de la distance colorait sans doute trop favorablement.

— Les choses marchaient jadis mieux qu'aujourd'hui, disait-il en soupirant ; quand les chanteurs manquaient à la chapelle, en vertu d'une ordonnance rendue par le roi Henri VI, les ménestrels et les jeunes gens qui avaient de la voix étaient *pressés* pour le service du prince, comme on faisait des matelots pour la marine. Les parents avaient beau réclamer, il leur fallait livrer leurs enfants, qu'on instruisait jusqu'à ce qu'ils fussent en état de chanter à la chapelle. Ceux qui ne faisaient pas de progrès étaient renvoyés dans leur famille après les premières années d'apprentissage. J'ai su par mon aïeul, qui le tenait de son père, qu'en 1550 un gentilhomme de la chambre reçut une commission pour aller prendre dans toutes les églises de l'Angleterre les enfants et les choristes qu'il jugerait convenir à la chapelle royale. Les chefs de musique des églises, mécontents de se voir enlever leurs meilleurs exécutants, essayèrent de faire entendre des représentations au sujet de cette mesure ; mais ils ne furent pas plus écoutés que les parents. Aujourd'hui, il faut se contenter des chanteurs qui se présentent de bonne volonté, et les payer cher qui plus est, sans quoi ils prétendent qu'ils aiment mieux entrer à l'opéra, cette invention moderne qui sera la perte de la musique.

Thomas feignit d'abonder dans le sens de son interlocuteur et de déplorer la perte de vieilles coutumes qu'il ne regrettait aucunement. Il demanda ce qu'étaient devenus les musiciens de la chapelle quand éclata la révolution.

— Ils furent dispersés, ruinés, continua l'archiviste ; quelques uns passèrent à l'étranger, beaucoup périrent de misère. Ne pensez pas qu'ils aient pu trouver place dans le chœur des autres églises, car dans toute l'Angleterre on supprima le chant religieux pour le remplacer par un récit dont la monotonie semblait faite pour endormir les fidèles les plus fervents. Les joueurs d'instrument n'avaient pas la ressource des théâtres, puisque les théâtres furent fermés par les rebelles. Non-seulement on chassa les organistes, mais on brisa les orgues. Quand le roi Charles II remonta sur le trône de ses ancêtres, on eut beaucoup de peine à trouver des musiciens pour reconstituer la chapelle. La restauration de la musique souffrit, en quelque sorte, plus de difficulté que celle de la monarchie. On nomma le docteur Child organiste ; mais quand il se présenta pour remplir ses fonctions, il ne trouva pas d'instrument, et il n'existait plus en Angleterre d'ouvriers capables d'en construire un ; on fut obligé d'en faire venir d'Allemagne et de France. Sans quelques gentilshommes qui s'étaient réfugiés à Oxford

où ils avaient pu employer leurs loisirs à étudier la musique, et qui se mirent à chanter l'office pour le roi, sa majesté aurait été entièrement privée de chapelle dans les premiers temps de son avénement au trône.

Ces détails, ainsi que les réflexions qui les accompagnaient, intéressèrent Thomas et lui firent prendre le temps en patience. Enfin les musiciens arrivèrent, la cour entra dans la chapelle et l'office commença. Retranché entre l'un des côtés de l'orgue et une grosse pile de livres liturgiques, Thomas ne perdait pas une note. Devenu plus difficile sans doute depuis qu'il avait fait de la musique une étude plus approfondie, il n'éprouva rien de semblable à ce qu'il avait ressenti en entendant pour la première fois un opéra de Purcell, et cependant c'était une œuvre religieuse de ce même maître qu'on exécutait. Les voix étaient belles, mais mal dirigées; les violons en étaient encore à la méthode de Thomas Baltzar, artiste de Lubeck, qui avait, le premier, importé en Angleterre l'art de démancher et de se servir de la double corde, tandis que l'Italien Nicolo Matteis avait fondé depuis peu une école de violon d'une grande supériorité. L'organiste était celui qui s'acquittait le mieux de sa tâche. En somme et toute réserve faite pour la composition de Purcell que Britton admirait, l'attente de notre amateur ne fut pas remplie, ce qui ne l'empêcha pas de témoigner en sortant au vieil archiviste une haute satisfaction.

La renommée de Thomas Britton s'étendait; il était devenu un personnage presque important à Londres. Dans toutes les classes de la société, on connaissait le marchand de charbon musicien. Beaucoup d'hommes de qualité allaient en personne lui faire leur commande, afin de le voir de près. Thomas avait étudié la chimie avec presqu'autant d'ardeur que la musique, et dans la boutique du libraire Christophe Bateman, rendez-vous habituel des savants, il avait soutenu avec d'illustres adversaires des discussions qui lui avaient valu presqu'autant de succès que ses thèses musicales si opiniâtrement défendues chez maître Playford. On assurait qu'il avait poussé très-loin la science de l'alchimie; on allait même jusqu'à prétendre qu'il n'avait pas fait de vaines recherches en poursuivant la recherche du grand œuvre, et qu'il possédait le secret de convertir le charbon en or. Il y y avait bien quelque chose de vrai dans cette assertion, mais non pas de la façon dont on l'entendait. La réputation qu'avaient faite à Thomas Britton ses excentricités décupla la clientèle qu'il avait reçue de son prédécesseur; le charbon, expédié chaque matin par ses commis, dans tous les quartiers de Londres, était encaissé dans ses coffres sous la forme de belles et bonnes guinées. Il changeait donc son charbon en or, si on voulait prendre la chose au figuré; mais Thomas Britton n'eut jamais la folie de demander aux sciences occultes le secret de la fortune, lui qui s'enrichissait si naturellement.

Il ne se faisait rien en musique, à Londres, sans qu'on eût pris l'avis de Thomas Britton. Les entrepreneurs de spectacles lyriques soumettaient à son jugement leur personnel chantant, et ne montaient pas sans l'avoir consulté, un ouvrage nouveau, à moins qu'il ne fût du grand Purcell, car pour celui-là, Thomas avait déclaré qu'il voulait l'admirer et non le juger. Le directeur d'Haymarket fit venir plusieurs chanteurs italiens avec l'intention de lutter contre l'opéra anglais. Le difficile était de faire accepter cette nouveauté sans blesser le sentiment national. On jugea nécessaire de s'assurer d'abord du suffrage de Thomas Britton. Le directeur arriva donc un beau matin, accompagné de ses chanteurs, chez le marchand de charbon. Celui-ci était à son clavecin, et composait, ce qui lui arrivait souvent, bien que ses amis aient toujours insisté vainement pour lui faire publier ses œuvres. Une jeune et jolie cantatrice du nom de Baronessa, qui faisait partie de la troupe présentée au célèbre amateur, avait été chargée d'exercer sur celui-ci l'art de la séduction, dans lequel elle excellait non moins que dans celui de la musique. Elle porta la parole en assez mauvais anglais, mais avec de si gracieux sourires et des regards si expressifs, qu'il eût été impossible de ne pas la comprendre, encore moins de ne pas lui promettre tout ce qu'elle demandait. Thomas Britton, qui, tout marchand de charbon, compositeur et chimiste qu'il était, n'en avait pas moins un cœur sensible, céda à tant de charmes. Ce qui contribua à le séduire, c'est que la Baronessa, avertie sans doute des faiblesses personnelles de celui qu'elle devait subjuguer, le pria de se mettre au clavecin pour l'accompagner, et chanta avec une expression irrésistible un air de Purcell, de ce maître révéré de son hôte.

A dater de ce moment, Thomas Britton fut tout dévoué aux intérêts des artistes étrangers. Il promit son patronage et retint une loge à Haymarket. Pour ne pas rompre complétement avec les habitudes des spectateurs, il fut convenu que les chanteurs italiens ne représenteraient pas une pièce de leur pays dans laquelle ils paraîtraient seuls, mais qu'ils viendraient de temps en temps chanter des morceaux, en façon d'intermèdes, dans une pièce anglaise dont le dialogue leur ménagerait des entrées et des sorties. C'est ce qui fut fait; c'est ainsi que débutèrent les artistes italiens. La Baronessa avait dans une autre cantatrice, nommée la Margaretta, une rivale dont le succès faillit surpasser le sien. La Margaretta chantait à ravir; mais elle n'avait pas les beaux yeux de la Baronessa. Il serait difficile de dire en faveur de laquelle des deux eût penché la balance de l'opinion publique, si Thomas Britton, qu'on voyait pour la première fois installé dans une loge avec quelques juges compétents, et sur qui les yeux des spectateurs se portaient à chaque instant, n'eût applaudi la Baronessa avec une chaleur qui finit par entraîner toute la salle. Un coup d'œil de reconnaissance jeté de son côté aurait pu, s'il avait été intercepté, donner l'explication de la préférence accordée par Thomas Britton à la belle cantatrice. On trouva d'abord singulier l'ensemble de ce spectacle où les acteurs parlaient en anglais, tandis que les chanteurs leur répondaient par des ariettes italiennes; mais on s'y fit peu à peu, et la foule se porta aux représentations d'Haymarket. Comment n'aurait-on pas approuvé ce qu'un connaisseur comme Thomas Britton, l'artiste d'instinct et l'élève de Purcell, sanctionnait de son suffrage?

En voyant la musique dramatique briller avec l'aide des pompes théâtrales, en écoutant dans les églises les compositions religieuses qui avaient pour but de faire entrer dans l'âme des auditeurs des pensées pieuses, Thomas Britton se demandait pourquoi la musique qui n'est ni dramatique ni religieuse, pourquoi la musique de chambre, en un mot, n'aurait pas aussi des priviléges semblables. Il voulait au moins qu'on pût réunir un certain nombre d'amateurs pour leur faire savourer en commun les délices des compositions des grands maîtres. Au seizième siècle l'instruction musicale avait été très-répandue en Angleterre. Peacham, dans l'énumération des qualités qu'on exige d'un gentilhomme achevé, dit qu'il doit pouvoir chanter à première vue sa partie dans un morceau, s'il en est prié, et de plus l'exécuter sur la viole ou sur le luth. Pour corroborer ce témoignage, Thomas citait une anecdote rapportée par un auteur qui écrivait en 1597 la relation d'un voyage en Angleterre, et qui s'exprimait ainsi : « Le souper terminé, on apporta, selon l'usage, les livres de musique. La maîtresse de la maison me présenta une partie en me priant de la chanter, et quand, après beaucoup d'excuses, j'eus protesté que cela m'était impossible, chacun commença à s'étonner, à chuchotter et à se demander comment j'avais été introduit dans la société. » La musique était demeurée en honneur dans la noblesse; mais on n'avait plus l'habitude de chanter après souper, et les occasions se perdaient d'entendre les sons des voix et ceux des instruments ailleurs qu'à l'église ou au théâtre. Britton conçut le projet d'organiser des séances de musique dans lesquelles on exécuterait en présence d'un auditoire des pièces vocales, des sonates de clavecin, de violon, etc. Il s'agissait de choisir le local dans lequel auraient lieu ces réunions qui n'avaient pas de précédent. Quelques personnes auxquelles Thomas communiqua son plan, proposèrent des salles affectées à différents usages, à des exhibitions de tableaux, de curiosités, voire même d'animaux, car il y avait de toutes ces choses à Londres, alors que les concerts y étaient inconnus. Aucune ne convenait au marchand de charbon, qui se détermina à tenir ses réunions chez lui, dans la maison que lui avait laissée William

Hood. Il avait au-dessus d'un vaste hangar qui lui servait de magasin plusieurs pièces dans lesquelles il avait établi ses bureaux. En faisant abattre plusieurs cloisons, il les réunit en une seule, dont les proportions étaient assez convenables. Pour éviter que les auditeurs ne s'égarassent au milieu des blocs de charbon qui encombraient sa cour, et n'arrivassent teints en noir au premier étage, il construisit dans la rue un escalier de bois qui donnait immédiatement entrée dans la salle de concert. Ceux de ses amis qui ne le flattaient pas, lui disaient qu'on n'irait pas à des séances données dans un tel local, quand d'ailleurs on pouvait douter de l'intérêt qu'elles offriraient. Il répondait qu'on viendrait, qu'il était sûr d'avoir de nombreux auditeurs, non-seulement parmi les artistes, ainsi que dans la bourgeoisie, mais encore dans l'aristocratie.

Thomas Britton lança ses invitations. Faut-il dire qu'elles causèrent une vive rumeur? Il ne fut question que de cette nouvelle bizarrerie du marchand de charbon parmi les habitués de la boutique de John Playford ou de la librairie de Christophe Bateman; car si Thomas avait convié en premier lieu ses amis les musiciens à une cérémonie qui les intéressait tout spécialement, il n'avait pas oublié les adversaires de ses disputes scientifiques. Notre marchand avait eu raison en disant que ses exhibitions musicales ne manqueraient pas d'amateurs. Ceux qui n'avaient pas reçu d'invitations firent des démarches pour en avoir, et parmi les solliciteurs se trouvèrent plusieurs personnages de la haute noblesse.

Au jour fixé, Aylesbury street fut encombrée d'équipages. Les voisins de Thomas Britton se mettaient aux portes et aux fenêtres, montrant une figure ébahie qui témoignait de leur surprise et un peu de leur jalousie à la vue de toutes ces belles voitures arrêtées au bas de l'escalier de bois.

La salle de concert de Thomas Britton ressemblait assez pour l'arrangement, sinon pour la décoration, à celles dont on se sert de nos jours. Les auditeurs étaient rangés sur des chaises de cuir, ayant en face d'eux, à l'une des extrémités, les exécutants, qu'une rampe en bois sculpté séparait du public. Un clavecin et une table sur laquelle étaient disposés les instruments, ainsi que les livres de musique, formaient les apprêts du concert. Les conversations étaient animées; on se livrait à mille conjectures sur le résultat artistique de l'invention du marchand de charbon, quand Thomas Britton, frappant d'un petit maillet sur la table autour de laquelle les exécutants étaient rangés sous sa présidence, réclama le silence de l'assemblée.

Des applaudissements accueillirent le premier qui se mit au clavecin; c'était Pepusch, le musicien berlinois auquel l'opinion des amateurs accorda en Angleterre des lettres de naturalisation et qui, en sa qualité de claveciniste et de compositeur de Drury-Lane, avait accommodé au goût de la nouvelle patrie les meilleures partitions italiennes. Pepusch fit entendre un air de *Polly*, son dernier opéra, qui n'avait pas encore été livré au jugement du public. Ce morceau fut trouvé excellent, et l'auditoire se promit bien d'aller entendre la partition dans son entier quand elle apparaîtrait sur la scène de Drury-Lane. Un ouvrage que Thomas Britton avait choisi pour inaugurer ses séances ne pouvait être qu'un chef-d'œuvre.

A Pepusch succéda un jeune homme au teint pâle, aux yeux inspirés. Ce jeune homme était inconnu des assistants. On fut surpris de le voir s'avancer sans instrument, sans cahier de musique; l'accompagnateur n'était pas même au clavecin. Après avoir posé sa main sur la rampe et après avoir promené un long regard sur l'auditoire, Jean Hughes, car on sut depuis que c'était ce poëte dont les vers étaient cités avec éloge, récita des strophes intitulées : *Ode in praise of Music.* Ce morceau fut accueilli avec une grande faveur. Comme on sut que le pauvre auteur s'était vainement adressé à plusieurs libraires pour faire imprimer son œuvre, le duc de Sunderland, qui se trouvait dans l'auditoire, déclara qu'il en ferait faire une édition à ses frais, que cette édition serait vendue au profit de Hughes, et qu'il s'inscrivait pour cent exemplaires. Thomas Britton portait bonheur à ceux qui le secondaient.

On entendit ensuite l'hymne du matin, tirée du cinquième livre du *Paradis perdu* de Milton et mis en musique par Philippe Hart, fils d'un artiste de la chapelle de Guillaume III; puis Banister joua un solo composé par son père pour la *Circé*, opéra donné peu de temps auparavant au théâtre de *Dorset-Garden*. L'émotion fut générale quand Abell chanta le dernier air composé par Purcell, que Thomas Britton avait acheté une grosse somme, le disputant à plusieurs grands seigneurs, et qu'il conservait comme une relique. Ce morceau n'était point achevé; la mort avait surpris le maître pendant qu'il en traçait les dernières lignes.

Thomas Britton ne voulut pas qu'on y ajoutât une note, même pour la faire entendre en public. La voix du chanteur s'arrêta comme s'était arrêtée la pensée du compositeur, et le recueillement causé par cet incident ne fut troublé que par les sanglots du marchand de charbon, encore douloureusement affecté de la perte de celui qui, pour employer son expression, lui avait ouvert les portes de l'art. Abell avait chanté la dernier mélodie de Purcell avec cette belle voix de ténor qui lui valut les bonnes grâces du roi Charles II, et qu'il eut l'art de conserver fraîche jusqu'à un âge avancé. Il aimait à rappeler à ses amis que le roi l'avait envoyé au carnaval de Venise avec le doyen de la chapelle Gostling, pour montrer aux Italiens qu'il y avait de belles voix en Angleterre. Un souvenir qui lui était moins agréable, c'était celui du jour où le roi de Pologne, près duquel il s'était réfugié pendant la révolution, avait fait mine de vouloir le faire dévorer par des ours, pour l'obliger à chanter malgré un rhume qu'il avait prétexté.

Après l'air de Purcell, il y eut encore plusieurs morceaux exécutés, mais ils produisirent peu d'effet à cause de l'émotion qu'on venait d'éprouver. Ceux qui furent témoins de cette séance ne se doutaient pas qu'ils assistaient à la naissance d'une institution destinée à acquérir tant d'importance en Angleterre. On parla des concerts de Thomas Britton comme d'une chose originale et toute particulière, sans soupçonner même que cette idée pût être imitée par d'autres. Quoi qu'il en soit, le marchand de charbon avait eu raison de dire que la foule, et qu'une foule aristocratique, qui plus est, viendrait à sa maison de Aylesbury-street, monterait son escalier de bois, et solliciterait l'avantage d'obtenir des places dans la salle basse et médiocrement ornée où il donnait ses auditions musicales. Il connaissait l'empire de la mode sur ses compatriotes, et il se sentait assez d'influence pour mettre les concerts à la mode. Le duc de Sunderland avait été l'un des premiers auditeurs de Thomas Britton; les comtes d'Oxford et de Pembroke, amateurs déclarés, vinrent dès la seconde séance, et leur exemple fut bientôt imité de tous ceux qui se piquaient, bien à tort parfois, d'entendre quelque chose à la musique. D'abord les hommes seuls se risquèrent; puis les femmes, ne pouvant maîtriser leur curiosité, se mirent de la partie. Les plus élégantes toilettes venaient résolument exposer leur fraîcheur dans une salle où l'on trouvait parfois des traces de l'industrie qui avait fait la fortune de son propriétaire.

Thomas Britton n'avait qu'un regret, c'était que Purcell n'eût pas été témoin du succès de son entreprise. On verra plus loin comment un événement qui eut sur les destinées de la musique anglaise une haute influence, vint le seconder, en modifiant toutefois jusqu'à un certain point ses plans primitifs.

Edouard FETIS.

(*La suite au prochain numéro.*)

THÉATRE DE L'OPÉRA.

REPRISE DU PROPHÈTE.

C'était un événement que cette reprise. La vingt-cinquième représentation du *Prophète* avait eu lieu le 6 juillet dernier, et il était certain que la vingt-sixième n'aurait pas moins d'éclat et d'intérêt que

la première. En effet, mercredi, l'état de siége avait recommencé pour l'Opéra. L'émeute grondait autour du bureau de location; les loges et les stalles étaient enlevées au pas de course. Dans la salle, comme dans la caisse, pas un coin ne demeurait vide. Bref, la recette s'est élevée à 9,000 francs!

On n'attendait pas moins d'un chef-d'œuvre qui, dès sa naissance, avait lutté victorieusement contre tous les fléaux réunis, les séditions, la chaleur, la peste.

A Londres, le *Prophète* ne s'était pas montré moins puissant qu'à Paris, en arrêtant pendant un grand mois le reflux de la société anglaise, poussée du côté de ses châteaux. Là encore Mme Viardot tenait compagnie au *Prophète* et veillait sur lui, comme une bonne mère qu'elle était. Mme Viardot et le *Prophète* sont donc restés jusqu'ici inséparables. Le même jour nous les avait enlevés; le même jour vient de les rendre à notre admiration et à nos bravos.

Depuis longtemps, malgré la vogue croissante du ballet nouveau, l'Opéra n'avait vu de représentation aussi splendide. L'histoire en est facile à faire et se résume en quelques mots : succès d'auteurs, succès d'artistes, succès de mise en scène. Nous ne rentrerons pas aujourd'hui dans l'analyse d'une partition qui a déjà subi tant d'examens si profonds, si savants de la part des juges de profession; nous ne parlerons que de l'accueil qu'elle a reçu du public. Impossible d'en souhaiter un meilleur, plus chaleureux et plus unanime.

Au premier acte, où la fraîcheur des teintes pastorales se mêle si heureusement aux sombres couleurs du fanatisme, le chœur ravissant, la *Brise est muette*, la cavatine de Berthe, le chœur magnifique de la révolte : *La liberté c'est la victoire*; la romance à deux voix : *Un jour dans les flots de la Meuse*, délicieusement rendue par Mme Viardot et Mme Castellan, toute cette préface d'un drame religieux et passionné, sur laquelle plane la lugubre et hypocrite psalmodie des trois prêcheurs anabaptistes, a été mieux comprise que jamais. Et au second acte, après la valse qui lui sert d'introduction, le songe mystérieux de Jean de Leyde, tout rempli des présages de sa grandeur future, son retour à la raison et à l'amour dans la romance : *Il est un plus doux empire*; la sublime cantilène de Fidès, *Sois béni mon fils, béni dans le Seigneur*; le quatuor qui la suit, morceau d'une ampleur et d'une expression sans égales, ont vivement impressionné l'auditoire. Le troisième acte, avec son ballet de patineurs, ses airs de danse d'une originalité si caractéristique, son trio bouffe et son hymme de triomphe, *Roi du ciel et des anges*, a été reçu comme ne peut manquer de l'être un prodige de spectacle et de composition musicale. Quant aux deux derniers actes, à la grande scène de l'église, à celle du cachot, et à la catastrophe finale, comment en espérer plus qu'on n'en avait obtenu dès l'origine? Il y a des bornes à tout, même à l'enthousiasme. Comme le cinquième acte de *Robert-le-Diable*, comme le quatrième des *Huguenots*, ces deux actes s'étaient placés tout d'abord à ce rang suprême que le génie humain ne peut franchir.

Roger, dans son rôle de Jean de Leyde, Mme Viardot, dans celui de Fidès, ont retrouvé leur poésie, leurs élans, leur entente cordiale, qui fait de la scène de l'Église, de la fascination exercée par le fils sur la mère, du renoncement de la mère à son fils, une des plus étonnantes et des plus émouvantes situations de la scène française.

Mme Castellan est toujours charmante de figure et de voix dans le rôle de Berthe. Jamais Levasseur n'avait chanté si bien le fameux couplet *Aussi nombreux que les étoiles*. Sa voix n'avait pas vingt-cinq ans, et l'on regrettait que ce premier couplet ne fût pas suivi du second qu'on a cru devoir supprimer pendant les répétitions, mais qu'il serait d'abord temps de rétablir.

Brémond a conservé le rôle d'Oberthal, et Gueymard celui de Jonas, qui leur conviennent si bien. Génibrel remplace Euzet dans le trio des anabaptistes, et à présent c'est Oberthal lui-même qui vient au second acte à la poursuite de Berthe, au lieu du sergent, que Génibrel était d'abord chargé de représenter.

Il va sans dire que le public ne s'est pas fait faute de prouver aux artistes le plaisir qu'il éprouvait à les revoir et à les entendre. Il n'a donc pas épargné les applaudissements, les rappels : des bouquets sont tombés aux pieds de Mme Viardot, pendant l'air du cinquième acte qu'elle chante d'une façon si extraordinaire. Et quelle actrice que Mme Viardot! quel jeu de physionomie! quels gestes et quelles poses toujours variées, toujours nobles, toujours tragiques!

L'orchestre, les chœurs ont fonctionné comme c'est leur droit et leur devoir dans un ouvrage où ils occupent une si large place. Une seule voix a quelque peu dérangé l'harmonie générale, mais cette voix (celle d'un enfant de chœur) se corrigera : elle s'était déjà beaucoup amendée à la représentation de vendredi, qui pour l'affluence et l'effet ne saurait rien envier à la précédente.

Voilà donc le *Prophète* rétabli dans son théâtre natal; le voilà rétabli dans ses prérogatives qui consistent à faire venir la foule et à glorifier la direction, qui a su monter dignement un tel chef-d'œuvre. Il est certain que la mise en scène du *Prophète* fera époque dans les annales de l'Opéra; il est certain aussi que jamais ce théâtre n'a vu son répertoire en possession de deux ouvrages dont les succès puissent mieux marcher ensemble sans se contrarier, un ballet qui ne compte pas un mois d'existence, un opéra qui ne compte pas trente représentations, et cet opéra est de Meyerbeer, l'auteur de *Robert-le-Diable* et des *Huguenots*!

THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LA FÉE AUX ROSES.

SIXIÈME REPRÉSENTATION.

Qu'on vienne encore gémir et se lamenter sur les inconvénients de la concurrence! Voyez l'Opéra et l'Opéra-Comique! Est-ce que la concurrence les empêche de faire de l'argent, quand l'un donne le *Prophète*, et l'autre la *Fée aux Roses*, à un jour d'intervalle? La *Fée aux Roses* est un des plus grands succès que l'Opéra-Comique ait obtenus : il marche de pair avec celui des *Mousquetaires de la Reine* et du *Val d'Andorre*. Il grandit en marchant et il n'est pas près de s'arrêter. Une indisposition de Mme Ugalde l'avait suspendu pendant une semaine, mais il n'a rien perdu pour attendre; au contraire, l'empressement général redouble, et chaque soir la salle est trop petite.

La morale de ce qui précède, c'est que lorsque les théâtres donnent du bon, la concurrence ne leur nuit aucunement; lorsqu'ils ne donnent que du mauvais, fussent-ils seuls dans l'univers, ils n'en resteraient pas moins déserts et méprisés. L'expérience en a été souvent faite, et nous la voyons se renouveler en ce moment. La sixième représentation de la *Fée aux Roses* a eu lieu mardi, la vingt-sixième du *Prophète* mercredi, et la foule se porte également aux deux théâtres.

On ne croyait pas que Mme Ugalde pût reparaître aussi promptement, mais on oubliait que Mme Ugalde a autant de courage que de talent. Et puis, pour elle, chanter, c'est vivre : elle chante si facilement! Elle chante comme l'oiseau sur la branche, comme l'oiseau dans les fleurs! Son charmant rôle de Nérilha doit l'amuser et lui plaire autant qu'il plaît au public. Elle l'a donc repris aussitôt qu'elle a pu le reprendre, et elle a fait sa rentrée devant une salle tellement pleine, qu'on n'aurait pu y jeter une épingle. C'est un phénomène que la *Fée aux Roses* reproduit trois fois par semaine régulièrement.

Audran a repris le rôle du prince, dans lequel Boulo l'avait remplacé. Battaille continue à être un magicien qui charme tout le monde, excepté celle qu'il veut charmer, Mlle Lemercier, une coquette très-séduisante, et Mlle Meyer, une comédienne disant avec beaucoup de naturel et de vérité.

Mlle Lefebvre, qui avait débuté dans la *Part du Diable*, par le rôle de Carlo, a voulu prouver qu'elle porte le costume de jeune fille encore mieux que celui de jeune garçon, et elle a joué dans la *Sirène*, l'une des meilleures partitions d'Auber, et elle y chante de manière à se faire applaudir par tout le public, amateurs et connaisseurs.

Mlle Lefebvre est encore une de ces élèves distinguées que le Conservatoire peut montrer avec confiance à ses amis et à ses ennemis.

REVUE CRITIQUE.

Musique de piano

NOUVELLES ÉTUDES ÉLÉMENTAIRES ET DE PERFECTIONNEMENT.

M. HENRI BERTINI.

En voyant les innombrables méthodes, le déluge d'études qui se publient pour le piano, on se demande s'il existe un pianiste-compositeur dans le monde musical qui ait dit son dernier mot en fait d'enseignement. C'est bien à la confection de cet instrument et à la manière d'en jouer qu'on peut appliquer les mots de progrès indéfini si fort à la mode de nos jours.

Où est le temps où la petite méthode de Viguerie suffisait à tous nos professeurs pour enseigner le piano à la jeunesse? Cette pauvre méthode est tombée dans l'oubli et le mépris de la génération actuelle. Maintenant il semble qu'on écrit de toutes mains pour les petites mains, les moyennes mains, la main droite, la main gauche. A la manière des grammairiens qui ont fait la grammaire des grammaires, on a fait, pour l'enseignement du piano, la méthode des méthodes, l'encyclopédie des pianistes. et puis une foule d'autres ouvrages plus ou moins élémentaires. Voici venir, ou plutôt revenir, M. Henri Bertini, qui jette dans l'enseignement du piano une dizaine de volumes d'études dont l'un a près de cent soixante-dix pages de gravure. Quelque artistiques que soient ces études, en les jouant, en les lisant, en les analysant, on se rappelle involontairement ce mot d'un chef spartiate disant à un envoyé grec: Votre discours a été si long que la fin m'en a fait oublier le commencement.

Ce n'est pas que nous fassions un reproche à M. Bertini des longs développements dans lesquels il est entré pour les élèves de tous les degrés. Il professe depuis longtemps, et personne mieux que lui ne sait, dans ses ouvrages, semer de fleurs ou de mélodie, car c'est tout un, l'aride carrière de l'enseignement; mais on se perd aussi dans cette abondance d'études primaires, comme il les intitule. C'est donc, en quelque sorte, une petite chicane de bibliographie que nous lui faisons ici ainsi qu'à son éditeur, qui a déployé sur les titres de cette véritable encyclopédie appliquée à l'art de jouer du piano, les qualifications d'études primaires, préparatoires, élémentaires, intermédiaires, artistiques, 1er, 2e, 3e, 4e, 5e, 6e livre, sans compter les études normales et classiques qui sont sous presse, le tout désigné par les chiffres des œuvres de l'auteur et avec des dénominations par lettres alphabétiques pour chaque livre, etc., etc.

Encore une fois, cela ne préjuge en rien du mérite et de l'utilité de ces petites et grandes études; mais il semble que le temps qu'il faut pour passer par tant de musique scolastique fait arriver l'élève à l'âge de raison et même de célébrité, surtout pour les pianistes, qui sont presque tous illustres à douze ou quinze ans.

Il est impossible de prendre plus *ab ovo* l'enseignement du piano et même de la musique que ne l'a fait M. Bertini dans ses trois livres (lettres H. I. K.) d'études à quatre mains. C'est comme un solfége de Rodolphe digitigrade; c'est l'étude du piano appliquée à la valeur des notes, rondes, blanches, noires, croches, silences, pauses, demi-pauses, soupirs, demi-soupirs, etc. Ce dialogue musical entre le maître et l'élève épargnera au premier bien des définitions qui entrent souvent par une des oreilles du second et lui sortent par l'autre, comme on dit communément. Il faut savoir beaucoup de gré à l'auteur de cette musique enfantine de s'être fait petit pour écrire tout cela, lui qui a produit tant d'œvres d'un style élevé, on peut dire même d'un caractère qui se distingue par l'inspiration mélodique. C'est lui qui, le premier, a fait l'étude du piano caractéristique et de salon, c'est-à-dire autre chose, dans ce genre de musique, qu'un trait destiné à familiariser les doigts au mécanisme de telle ou telle formule de mélodie, et répété jusqu'à satiété. Sans montrer absolument cette sécheresse scolastique M. Bertini laisse pourtant désirer ces fraîches inspirations d'autrefois. Pour faire de l'*utile dulci*, sa muse, qui semble être devenue mère de famille, se dévouer à la jeunesse, se berquiniser enfin, tombe un peu dans l'enfance. Il est vrai que son volumineux recueil d'*études artistiques* est là pour prouver que le style compliqué, riche d'harmonie et de difficultés, et de mécanisme ingénieux, et d'effets dramatiques, au moyen d'un simple clavier de piano, ne lui fait pas défaut; mais il est plus d'un esprit rétrospectif qui dira peut-être avec notre bon fablier : *le moindre grain de mil ferait mieux mon affaire*, c'est-à-dire une lueur de mélodie. Il serait cependant injuste de n'en pas voir trace dans tout ce luxe instrumental. L'étude 165 en *la* bémol mineur, en mesure à six-quatre, est sur un *tremolo* qui ne doit pas être médiocrement fatigant, car il se prolonge sans interruption pendant six pages, d'un large et beau caractère mélodique. Du reste, si la richesse de la broderie efface le fond de son étoffe musicale, ce n'est pas faute, par l'auteur, d'avoir indiqué en tête de la plupart de ces études, qui ne se montent pas à moins de 175, *ben marcata la melodia, ben tenuto il conto*, etc., comme le font tous ses confrères les pianistes-compositeurs. Cette 175e étude est magistralement belle et d'une grande difficulté pour la main droite qui embrasse trois lignes, et joue presque continuellement à cinq parties : c'est un luxe d'harmonie et la difficulté poussée aussi loin que possible sur le piano. Cela est permis par le genre Liszt, Thalerg, Prudent et autres qui cherchent leurs colonnes d'Hercule. Après tant de choses produites sur l'art d'apprendre à jouer du piano par M. Bertini, il peut écrire sur le frontispice de cette véritable encyclopédie utile à l'artiste comme à l'élève : EXEGI MONUMENTUM.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche à l'Opéra, par extraordinaire, la *Muette de Portici* et le *Diable à quatre*. — Demain lundi, la *Filleule des Fées*. Mercredi le *Prophète*

*** Bouché, la basse-taille, qui faisait partie de la troupe de l'Opéra il y a quelques années, vient d'être réengagé à ce même théâtre. Depuis son départ de Paris, Bouché a tenu le premier emploi au théâtre de sa majesté à Londres, et sa belle voix s'y est formée à l'école des meilleurs chanteurs de notre époque.

*** On annonce aussi l'engagement de Mlle Fodor, l'une des premières cantatrices du théâtre Italien de Berlin. Elle doit, ainsi que Bouché, remplir un des rôles principaux du nouvel opéra de M. Auber, l'*Enfant prodigue*.

*** La grande partition du *Prophète* est en vente. MM. les directeurs de théâtres de France peuvent se la procurer chez les éditeurs de Meyerbeer, Brandus et Cie. Les expéditions en seront faites suivant l'ordre des demandes.

*** La mise en scène de ce grand ouvrage, rédigée par M. Palianti, et qui fait partie de la collection des mises en scène publiées par la *Revue et Gazette des théâtres*. paraît aujourd'hui.

*** Mlle Petit Briere, jeune cantatrice qui a remporté les premiers prix au Conservatoire et qu'on se souvient d'avoir vue à l'Opéra national dans le rôle principal d'*Alin, reine de Golconde*, doit débuter bientôt à l'Opéra, où elle est engagée.

*** Mme Delagrange est engagée à Vienne pour chanter le rôle de Fides, du *Prophète*, sur le théâtre de la cour.

*** La réouverture du Théâtre-Italien aura lieu jeudi prochain, 1er novembre. L'affiche annonce *I Capuleti ed i Montecchi*, de Bellini, pour la rentrée de Mme Persiani et les débuts de Mlle d'Angri, contralto, dont la réputation s'est faite en Italie, en Allemagne, ainsi qu'en Angleterre. Un nouveau ténor, Lucchesi, doit aussi débuter bientôt à côté d'artistes déjà connus, tels que Ronconi, Lablache, Moriani et Morelli On assure que sa voix, par son charme et sa suavité, rappelle celle d'Yvanoff. On assure également que cette année la troupe italienne se recommandera par l'ensemble des talents, par l'amélioration des chœurs et de la mise en scène. L'orchestre sera conduit par M. Bousquet, qui a fait ses preuves en créant et en dirigeant l'orchestre de l'Opéra-National. Les chœurs auront pour chef M. Gauthier, jeune compositeur, qui dirigeait en second l'orchestre du même théâtre. La fermeté avec laquelle Ronconi a triomphé des obstacles qui s'opposaient à son établissement, est de bon augure pour la manière dont il saura gouverner son théâtre.

*** Mlle Nau chante à Londres au Princess'théâtre ; elle y remplissait dernièrement le rôle de Dona Anna dans le chef-d'œuvre de Mozart.

*** Mlle Lavoye obtient à Lyon de brillants succès dans l'opéra-comique et le grand opéra, où elle tient l'emploi de Mme Damoreau et de Mme Dorus. Le rôle d'Isabelle dans *Robert-le-Diable* lui a valu des bravos d'enthousiasme.

*** Le grand théâtre de Marseille a fait sa réouverture ; on y a donné successivement la *Favorite*, *Lucie*, la *Juive* et les *Mousquetaires de la Reine*. Le *Prophète* est à l'étude.

*** M. Seghers, artiste distingué, remplacera, comme chef d'orchestre, le fondateur de la Société de l'Union musicale, M. Manera, enlevé par une mort prématurée.

*** Doehler est en ce moment à Graefenberg, où, grâce aux eaux du pays, sa santé s'est rétablie presque complétement.

*** Plusieurs journaux ont annoncé que les théâtres de Saint-Pétersbourg ne joueraient pas pendant trois mois, à l'occasion de la mort du grand duc Michel ; mais la volonté du prince, consignée dans son testament, a fait changer cette disposition.

*** Dans un charmant concert donné par *les Enfants d'Apollon*, le premier quintette, composé par Mme Farrenc pour piano et instruments à cordes, a été parfaitement exécuté par une jeune pianiste d'infiniment de talent, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler, Mlle Delphine Barraud et MM. Maurin, Lebouc et Gouffé. Ce quintette est une œuvre fort remarquable supérieurement écrit pour les instruments, comme tout ce qu'écrit Mme Farrenc, et de plus empreint d'une grâce et d'un charme vraiment extraordinaire.

*** Jeudi dernier, vers six heures du soir, une explosion a eu lieu au gazomètre établi rue Richer, n° 6, dans la même enceinte que l'école de danse et les magasins servant aux décorations de l'Opéra. Cet accident a eu pour cause une fuite de gaz, qui s'est enflammé au moment où M. Sauvage, l'un des employés, faisait son inspection une lanterne à la main. Grâce à son courage et à sa présence d'esprit, il n'y a pas eu de malheur grave à déplorer, mais tous les alentours ont éprouvé une commotion terrible. Dans plusieurs maisons de la cité Trévise, les vitres ont été brisées, des châssis de croisée sont tombés, et beaucoup de serrures se sont trouvées fermées à double tour.

*** Les obsèques de Chopin auront lieu mardi prochain à l'église de la Madeleine. Un monument sera élevé à sa mémoire. On souscrit chez Pleyel, rue Grange-Batelière, 2, et rue Rochechouart.

*** Les habitués de nos promenades et de quelques-uns de nos théâtres ne verront plus ce pauvre homme, habillé de rouge et de jaune, le chapeau couronné de fleurs. Il s'appelait *Carnavale*, et il avait été professeur de langue italienne. Un désespoir d'amour lui avait dérangé la cervelle il y a vingt ans. Il est mort l'autre semaine, à l'hôpital Beaujon, des suites d'une chute qu'il avait faite dans la rue Saint-Honoré Il était sans fortune, proscrit de Naples, où sa famille est, dit-on, riche et puissante.

*** La nouvelle de la mort de Mme Sophie Schrœder est démentie par les journaux allemands. L'illustre tragédienne se porte aussi bien qu'on peut se porter à l'âge de 83 ans : elle habite la ville d'Augsbourg.

Chronique étrangère.

*** *Berlin.* — On annonce que le *Prophète*, de Meyerbeer, avant de paraître au théâtre royal, sera d'abord joué à Hambourg, Dresde, Vienne et Munich. Il paraît certain que c'est Mme Viardot qui jouera le rôle de Fidès. Avant le chef-d'œuvre de Meyerbeer, on donnera : l'*Exilé* et le *Trompette du Prince*. — Les concerts de Gungl au *Gesellschafts-Haus* ont beaucoup de succès; parmi ses dernières compositions on cite les *Immortelles*, valse dédiée à feu Strauss, et *Andorre*, quadrille qui est très en faveur.

— M. Dorn, qui remplace M. Nicolaï dans les fonctions de maître de chapelle, vient d'arriver ; le premier opéra qui sera exécuté sous ce directeur est la *Juive* d'Halévy.

— Le jeune pianiste Blumenthal se trouve ici en ce moment ; on espère qu'il se fera entendre cet hiver en public.

— Le 19 octobre, le théâtre royal a donné : *Le Camp de Silésie*, de Meyerbeer. Cette représentation a eu lieu au bénéfice des soldats tués dans le Palatinat et le grand-duché de Bade. Des festons de feuillage enlacés à des guirlandes de fleurs décoraient la salle, qui était pleine jusque dans les derniers recoins. La loge royale était surmontée d'une couronne de lauriers, entourée de palmes. De nombreux vivats furent portés au roi et aux princes de sa maison. Le chœur : « Pour notre roi, nos biens et notre sang », a été redemandé.

*** *Leipzig.* — Moschelès est de retour de son voyage de Paris à Londres; il doit reprendre ses fonctions de professeur au Conservatoire.

*** *Munich.* — Le jour anniversaire de la naissance de la reine Marie, qui est celui de la fête de la reine Thérèse, a eu lieu l'inauguration de la statue d'Orlando di Lasso, que le roi Louis avait fait ériger sur la place de l'Odéon. Cette statue est en bronze et représente le célèbre artiste debout, en costume du moyen-âge. Il s'appuye sur un orgue et tient dans sa main droite un rouleau de musique, où sont gravées les premières notes d'un *Kyrie* de sa composition. Sur le piédestal, on lit le nom du compositeur en langues allemande, latine et italienne : *Roland Lasz. Orlandus Lassus. Orlando di Lasso.* Une inscription allemande porte que Roland Lasz est né à Mons en 1533 et mort à Munich en 1595. Le jour de l'inauguration, la chapelle du roi, les artistes du théâtre de l'Opéra allemand, auxquels s'étaient jointes les trois sociétés philharmoniques, ont exécuté devant le monument un choral d'Orlando di Lasso et une cantate composée par M. Stuntz, premier maître de chapelle de la cour. Des discours ont été prononcés par le grand maréchal de la cour, M. de la Roche, et par M. Stuntz.

*** *Vienne.* — Une messe de *requiem* a été dite à l'intention de Strauss; on y a entendu Mme Hasselt-Barth, M. Staudigl ainsi que l'orchestre du défunt, lequel a choisi pour directeur le fils du célèbre compositeur.

*** *Dresde* — Une société d'actionnaires, se propose de construire une nouvelle salle de spectacle où les acteurs du théâtre Tivoli donneront leurs représentations l'hiver.

*** *Brême.* — Le *Val d'Andorre* vient d'être mis à l'étude. Cette charmante partition fait le tour de l'Allemagne et reçoit partout le plus brillant accueil.

*** *Leipzig.* — Les concerts du *Gewandhaus* ont repris sous la direction de M. Biez.

*** *Amsterdam.* — La réouverture du théâtre de l'opéra a eu lieu avec *Marfa*, de M. Flotow.

*** *Trieste, 14 septembre.* — Le théâtre vient de rouvrir, malgré le choléra et *par ordre supérieur*. On y donne *Poliucto*, composé pour Adolphe Nourrit, et dont on a fait les *Martyrs*.

*** *Constantinople.* — Dans les premiers jours de septembre a eu lieu un festival de chant à la maison de campagne du comte Pourtalès, ministre de Prusse ; les membres de la *Liedertafel* s'y trouvaient en grand nombre.

— Si nos abonnés d'Angleterre et d'Espagne ne reçoivent pas avec leur journal les différents morceaux de musique que nous y joignons de temps en temps, cela tient aux conventions postales de ces deux royaumes, plus rigoureuses que celles de tous les autres pays étrangers et qui frappent d'un droit exorbitant les envois de cette nature. Nous les prions donc de vouloir bien nous indiquer une personne entre les mains de laquelle nous puissions les remettre à Paris ; autrement, nous saisirons la première occasion favorable de les leur faire tenir directement.

— *Exposition des Tuileries.* — Ceux de MM. les artistes qui n'ont pas retiré leurs ouvrages de l'exposition sont prévenus qu'à dater du 10 novembre prochain, l'administration cessera d'être responsable des accidents qui pourraient survenir aux objets qui lui ont été temporairement confiés. On délivre les ouvrages tous les jours, de 10 à 4 heures, sur la présentation des reçus.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

BEUX MORCEAUX NOUVEAUX
DE
ÉMILE PRUDENT.

Op. 32. Air et Marche arabe 7 50
Op. 33. Farandole 7 50

Du même auteur.

Op. 18. Grande fantaisie sur les Huguenots 10
19. Scherzo et Impromptu 6
20. Fantaisie sur le grand trio de Robert le Diable 9
26. Fantaisie sur la Juive 10
27. Marche triomphale de Charles VI. 7 50

Pour paraître le 1er décembre chez BRANDUS et Cie, 87, rue Richelieu.

ALBUM DE CHANT POUR 1850.

DIX MÉLODIES PAR

MADAME PAULINE VIARDOT,

RICHEMENT RELIÉ,

Avec dix magnifiques dessins et le portrait de l'auteur par ARY SCHEFFER.

BRANDUS ET Cie,
87, rue Richelieu.

ÉDITEURS,

TROUPENAS ET Cie,
40, rue Vivienne.

LE PROPHÈTE,

Opéra en 5 actes. — Paroles de M. SCRIBE. — Musique de

Giacomo Meyerbeer.

La Partition pour Piano et Chant, édition de luxe, ornée du portrait de Meyerbeer, net : **40 fr.**
La Partition arrangée pour **Piano** seul, format in-8°, net : **10 fr.** | **La Partition** arrangée pour **Piano à 4 mains**, net : **25 fr.**

TOUS LES MORCEAUX DE CHANT DÉTACHÉS

Arrangés avec Accompagnement de Piano par GARAUDÉ,

ET AVEC GUITARE PAR CARCASSI.

MORCEAUX POUR LE PIANO SUR LE PROPHÈTE.

BENEDICT. Fantaisie brillante . . . . . 4 » net.
BURGMULLER. Grande valse brillante . . . . . 3 » net.
DREYSCHOCK et PANOFKA. Duo pour piano et violon . . . . . 4 » net.
DUVERNOY. Op. 182, fantaisie (moyenne force). . 2 50 net.
Stephen HELLER. Op. 70, caprice brillant . . . 3 » net.
Jacques HERZ. Arrangements des quatre airs de ballet et de la Marche du sacre, cinq suites, chaque 3 » net.
Id. Les mêmes, arrangées pour piano à quatre mains, par *Ed. Wolff*, cinq suites, chaque . . . . . 4 » net.
KRUGER. Op. 19, fantaisie brillante sur la Pastorale et la Marche du sacre . . . . . 3 » net.
LECARPENTIER. Deux bagatelles (109e et 110e), chaque . . . . . 2 » net.
Id. Op. 141, fantaisie à quatre mains. . . . . 3 » net.
N. LOUIS. Op. 184, fantaisie dram. p piano et violon. 4 » net.
OSBORNE Op. 78, fantaisie brillante. . . . . 3 » net.
ROSELLEN. Op. 114, grande fantaisie brillante . . 4 » net.
Id. La même, à quatre mains . . . . . 4 » net.
A. TALEXY. Op. 20, fantaisie brillante. . . . . 3 » net.
Charles VOSS. Op. 101, grande fantaisie dramatique 4 » net.
Ed. WOLFF. Op. 158, grand duo à quatre mains. . 4 » net.
WOLFF et BÉRIOT. Duo brillant pour piano et violon. . . . . 4 » net.

2 quadrilles par MUSARD, pour piano, à 4 mains et orchestre.
1 quadrille par LECARPENTIER, id.
1 quadrille par STRAUSS, id
Valses par ETTLING, pour piano, à 4 mains et orchestre.
Polka par PASDELOUP, id.
Redowa par PILODO, id.

LEE. Op. 53. Fantaisie dramatique pour violoncelle avec accompagnement de piano. . . . . 4 » net
WALCKIERS. Op. 87. Quatre fantaisies pour flûte, seule . . . . . 3 » net.
WALCKIERS. Op. 88. Fantaisies pour flûte avec accompagnement de piano . . . . . 4 » net.
MOHR. Trois pas redoublés et une marche pour musique militaire, chaque . . . . . 2 50 net.

LES AIRS ARRANGÉS

POUR MUSIQUE MILITAIRE, en 2 suites, par Mohr. | POUR 2 VIOLONS ET VIOLON SEUL, par N. Louis. | POUR 2 FLUTES ET FLUTE SEULE, par Walckiers. | POUR 2 CORNETS ET CORNET à pistons seul, par Guichard.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT, DES MORCEAUX SUR LE PROPHÈTE,
par Ad. Adam, Beyer, Cramer, Ernst, Hunten, Liszt, Prudent et Schubert.

La grande partition et les parties d'orchestre du PROPHÈTE sont à la disposition des théâtres de France, et seront expédiées dans l'ordre des demandes.

PARIS, J. MEISSONNIER FILS, 22, RUE DAUPHINE.

Romances nouvelles
de
L. CLAPISSON.

LES SOUVENIRS DU FOYER, mélodie.
LA DOT DE VILLAGE, chansonnette.
SI J'ÉTAIS HOMME, chansonnette.
L'AMOUREUX DE MAM'SELL' FRANÇOISE, chanson comique.

Morceaux nouveaux
de
F. LISZT.

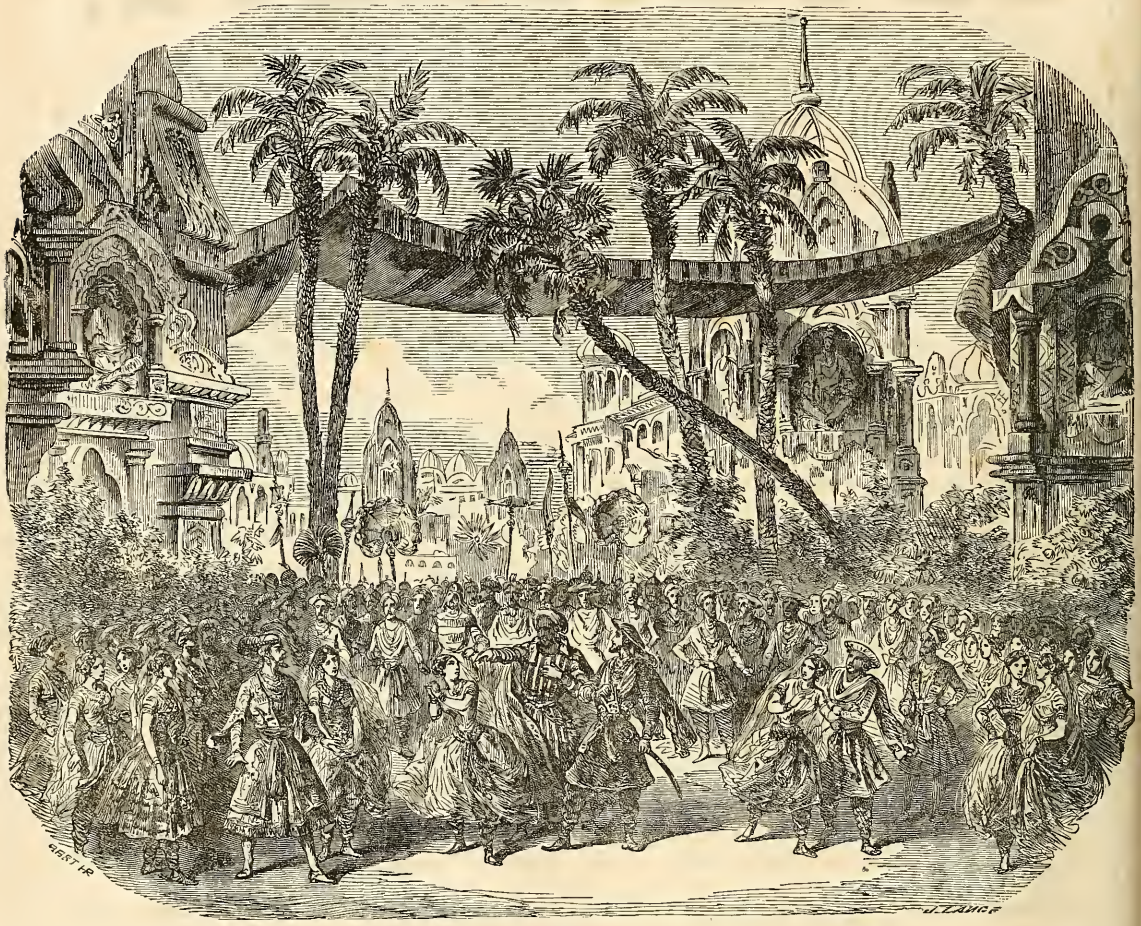
TROIS CAPRICES POÉTIQUES, n° 1, Il Lamento; n° 2, La Leggierezza ; n° 3, Un Sospiro, chaque . . . . . 7 50 c.
L'ÉTOILE DU SOIR, romance sans paroles . . . . . 5 »
LE CHANT DU CROISÉ, ballade. 7 50
MÉLODIE DE ROBERT FRANZ, impromptu. . . . . 5 »

LA BAGUETTE D'OR, valse brillante, par **G. MARCAILHOU**, 4 fr. 50.

BRANDUS et Cie, Rue Richelieu, 87. — ÉDITEURS. — **TROUPENAS et Cie,** 40, rue Vivienne.

LA FÉE AUX ROSES

Opéra-comique en 3 actes. — Paroles de MM. SCRIBE et DE SAINT-GEORGES.



MUSIQUE DE

F. HALÉVY.

Incessamment paraîtront les AIRS DÉTACHÉS DE CHANT, arrangés avec accompagnement de piano, par GARAUDÉ.

Nos 1. Air, chanté par M. Battaille, « *Art divin qui faisait ma gloire.* »
1 *bis*. Le même, transposé pour voix de baryton.
2. Trio chanté par Mme Ugalde, MM. Bataille et Jourdan, « *Voici la belle fille.* »
3. Romance chantée par Mme Ugalde, « *Près de toi je crois revivre.* »
3 *bis*. La même, transposée pour voix de mezzo-soprano ou contralto.
4. Trio chanté par Mme Ugalde, Lemercier et Meyer, « *Désir de fille.* »
5. Duo chanté par Mme Ugalde et M. Bataille, « *Si tu pouvais devenir plus traitable.* »
6. Romance chantée par M. Audran, « *Oui, chaque jour je viens l'attendre.* »
6 *bis*. La même, transposée pour mezzo-soprano ou baryton.
7. Air chanté par Mme Ugalde, « *Des roses, partout des roses.* »
7 *bis*. Le même transposé en *la* bémol.
8. Air chanté par Mlle Lemercier, « *Je commande, je suis la reine.* »
9. Duo chanté par Mlle Lemercier et M. Sainte-Foy, « *Si votre langue peu discrète.* »
9 *bis*. Le même, pour mezzo-soprano et baryton.
10. Romance chantée par Mme Ugalde, « *En dormant, en dormant, c'est à moi, délice suprême.* »
10 *bis*. La même, pour contralto ou mezzo-soprano.
11. Duo chanté par Mme Ugalde et M. Audran, « *Eh! quoi ce doux songe où l'amour me plonge.* »
12. Air chanté par M. Bataille, « *Ne crois pas que je te cède.* »
12 *bis*. Le même, pour baryton.
13. Couplets chantés par M. Jourdan et Mlle Meyer, « *Du sultan l'hymen se prépare.* »
13 *bis*. Les mêmes, pour mezzo-soprano et baryton.
13 *ter*. Les mêmes, pour voix seule.
14. Duo chanté par Mme Ugalde et M. Bataille, « *Ainsi ta haine qui me brave.* »
15. Cavatine chantée par M. Audran, « *O toi qui peut-être ris de mon tourment.* »
15 *bis*. La même, transposée pour voix de mezzo-soprano ou baryton.
16. Duo chanté par Mme Ugalde et M. Audran, « *Ah! monseigneur, à la vieillesse.* »
16 *bis*. Couplets (extraits du duo précédent), chantés par Mme Ugalde, « *Au temps de la jeunesse.* »
16 *ter*. Les mêmes, transposés pour voix de mezzo-soprano.

LA PARTITION DE PIANO, LA GRANDE PARTITION ET LES PARTIES D'ORCHESTRE AINSI QUE TOUS LES ARRANGEMENTS DE CET OPÉRA SONT A LA GRAVURE.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 97, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 44. 4 Novembre 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Bohrmann.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

SOMMAIRE. — Thomas Britton (suite et fin), par **Edouard Fétis.** — Théâtre Italien, réouverture. *I Capuleti ed i Montecchi*; début de Mlle d'Angri. — Obsèques de Frédéric Chopin, par **H. Blanchard.** — Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie, par **A. de la Fage.** — Nouvelles et annonces.

THOMAS BRITTON.

(suite et fin.)

Britton étant un jour chez le marchand de musique John Playford, vit entrer un jeune homme de bonne mine que le maître du logis salua profondément. L'arrivée de cet inconnu et les marques de déférence qui lui étaient données par un homme accoutumé à peser les talents au poids de la renommée, intriguaient fort maître Thomas. L'honnête charbonnier, à force de hanter la boutique de John Playford, où il se rendait chaque jour, de temps immémorial, avait fini par s'y considérer comme chez lui. Il trouvait surprenant que le marchand de musique ne lui eût pas présenté le nouveau venu avec lequel il causait confidentiellement depuis quelques instants. Si la force de l'habitude ne l'avait retenu dans la maison, dans le fauteuil où il passait les deux heures qui suivaient son dîner, il se serait retiré immédiatement. Enfin John Playford remarqua son oubli et, se tournant vers Thomas, auquel il s'adressa plus particulièrement, ainsi que vers quelques artistes qui s'attendaient également à la cérémonie obligée d'une présentation : « Messieurs, dit-il, M. Haendel. »

— Haendel ? dit tout bas en s'adressant à un de ses voisins Thomas Britton, qui, à l'exception du penchant que lui avait momentanément inspiré jadis la Baronella pour la musique italienne, ne s'était jamais inquiété que de ce qui se faisait en Angleterre; quel est ce personnage?

— C'est, lui répondit son voisin, un jeune musicien saxon déjà célèbre dans sa patrie, ainsi qu'en Italie, célèbre par de piquantes aventures, non moins que par le mérite de ses ouvrages. Il s'est dernièrement battu en duel avec Mattheson, le soir, sous un réverbère, à la sortie d'une représentation de *Cléopâtre*, et il a failli être enlevé, à Florence, par la grande duchesse Vittoria de Médicis, qui s'était amourachée de sa personne.

— Encore un musicien étranger qui vient chercher fortune en Angleterre, reprit Britton. Ils auront beau faire, ils ne remplaceront pas notre grand Purcell.

John Playford, auquel le mouvement de mauvaise humeur de son ami n'avait pas échappé, donna à Haendel, qu'il désirait obliger à cause d'une recommandation pressante qu'il avait reçue d'un haut personnage, le conseil de se mettre dans les bonnes grâces de Thomas Britton, en lui expliquant en peu de mots à quel concours de circonstances singulières celui-ci avait dû sa popularité et son influence en musique. Haendel s'approcha du marchand de charbon, lui parla du développement providentiel de son instinct musical, de sa liaison avec Purcell, pour lequel il témoigna une profonde admiration, et enfin des célèbres concerts d'*Aylesbury street*, lesquels comptaient parmi les principales institutions artistiques non-seulement de l'Angleterre, mais de l'Europe. A mesure qu'il parlait, la physionomie de Thomas s'éclaircissait. La politique de Haendel faisait son effet. La vanité est un piége auquel les hommes se laisseront prendre de tout temps. Chacun le connaît, et chacun y tombe, le cas échéant. Britton trouva le jeune Saxon beaucoup mieux qu'au premier abord; il fut même tenté de lui supposer du mérite, et pour reconnaître sa courtoisie par un bon procédé, il l'invita à l'un de ses concerts qui devait avoir lieu précisément deux jours après.

Les séances musicales d'*Aylesbury strreet* continuaient à jouir d'une grande vogue. Ailleurs ce n'eût été peut-être que l'affaire de deux ou trois ans, après quoi la mode eût adopté quelque autre fantaisie. En Angleterre, les choses ne se passent point ainsi; la faveur du public est fidèle aux hommes et aux choses qu'elle a pris sous son patronage. Il est vrai que Britton avait pris un soin extrême pour renouveler constamment l'intérêt de ses matinées. Tout ce qui avait paru à Londres de musiciens de mérite s'y était fait entendre depuis qu'il les avait instituées. Le marchand de charbon avait vu augmenter sa clientèle artistique, en même temps que celle de ses magasins. Il y avait des gens qui prétendaient que l'une payait très-largement ce qui était concédé gratis à l'autre, et qu'en cela maître Thomas s'était montré spéculateur habile; mais c'était pure calomnie. Britton aimait passionnément la musique; loin de songer à s'en faire un moyen de fortune, il employait ses revenus à protéger largement les artistes.

Haendel fut exact au rendez-vous que lui avait donné Thomas Britton. Bien lui prit d'arriver un des premiers, car l'affluence fut telle qu'il y eut des auditeurs intrépides qui se tinrent debout sur l'escalier extérieur, pour saisir quelques bribes de musique. Haendel s'était confondu modestement, ou avec une apparente modestie, dans la foule des artistes et des grands seigneurs qui encombrait la salle de concert de l'industriel mélomane ; mais la nouvelle de sa présence se répandit, et comme les papiers publics avaient fait, depuis quelques jours, grand bruit de son arrivée en Angleterre, on le pressa d'aller se mettre au premier rang, en accompagnant cette invitation d'applaudissements et de hurrahs qui ne lui laissaient pas la faculté de se soustraire à un tel honneur. Il crut alors devoir offrir de lui-même à son hôte de payer son tribut au concert. On pense bien que la proposition fut reçue avec enthousiasme.

Haendel connaissait bien le caractère anglais; il savait que l'originalité était à Londres le plus sûr moyen de succès. Il résolut donc de

frapper un grand coup dès son premier début en public, et de commander l'attention par un essai hardi. En se mettant au clavecin, avant de toucher les premiers accords, il adressa à l'auditoire un petit discours dans lequel il développa le programme du morceau qu'il allait jouer. Une anecdote récente en avait fourni le sujet: deux artistes étaient rivaux; leurs succès se balançaient, les suffrages de la foule s'étaient également répartis sur tous deux. Aussi, malgré la jalousie qui les dévorait secrètement, aucune querelle ne s'était élevée entre eux. Un jour, pourtant, dans une circonstance solennelle, l'un des deux artistes remporte sur l'autre un avantage signalé. Celui que le sort n'avait pas favorisé cette fois en conçoit un vif ressentiment. Au sortir du théâtre de sa défaite, il reproche amèrement à son adversaire ce qu'il appelle un manque de foi; les têtes s'échauffent, les deux adversaires mettent l'épée à la main. C'était la nuit; les combattants étaient sans témoins; ils n'étaient éclairés que par la lueur vacillante d'un réverbère. Après mainte botte portée et parée au hasard, celui auquel un triomphe chèrement payé avait suscité cette fâcheuse affaire, reçoit un vigoureux coup d'épée dans le flanc droit et tombe baigné dans son sang. Il demeure sans connaissance sur la place. Son adversaire, croyant n'avoir plus qu'à recueillir son dernier soupir, est saisi de remords; il se précipite sur son corps, le couvre de ses larmes et le supplie de lui pardonner avant de mourir. Par bonheur le coup n'était pas mortel; on transporte le blessé chez son rival devenu son ami, et depuis lors aucun nuage ne vint assombrir une intimité commencée sous de si tristes auspices. Les journaux avaient rapporté les circonstances du duel de Haendel et de Mattheson. On vit clairement, malgré de certains détails ajoutés comme ornement au fond de l'épisode, que c'était à sa propre aventure que Haendel allait faire musicalement allusion. La curiosité était excitée au plus haut point.

L'artiste saxon, ayant terminé son discours, s'assit au clavecin et débuta par des préludes assez vagues. Peu à peu l'action commença à se dessiner; on assista au triomphe de l'un des rivaux, on fut témoin de leur querelle on entendit le cliquetis des épées, et une dissonance habilement ménagée annonça la chute du blessé. L'admiration ne connut plus de bornes et se manifesta par de longues salves d'applaudissements, quand, pour exprimer les plaintes du mourant, Haendel fit entendre la dernière pensée de Purcell dont Thomas Britton lui avait montré la veille le précieux manuscrit. Venait ensuite la réconciliation des deux rivaux, rendus par un majeur majestueux. Le concert fut interrompu après ce morceau; les amateurs déclaraient ne vouloir plus rien entendre, et les femmes, dont les nerfs délicats étaient surexcités, demandaient de l'air à grands cris.

Il ne fut bruit dans Londres que du succès de Haendel et de l'originalité de ses conceptions. Dès le lendemain, le directeur du théâtre de Haymarket, qui avait une bonne troupe de chanteurs italiens, vint le trouver et le pria de lui composer la partition d'un opéra. Haendel objecta qu'il n'avait pas de livret; le directeur en tira un de sa poche qu'avait composé un *signor poeta* venu à la suite d'une cantatrice de son théâtre. Il n'y avait pas moyen de refuser. Haendel promit de livrer son travail sous peu de temps, et en effet, quatorze jours après avoir reçu le poëme de *Rinaldo*, il en livrait la partition entièrement achevée. Thomas Britton, qui s'intéressait à cette entreprise comme s'il se fût agi d'un opéra de Purcell, courait de chez Haendel au théâtre et du théâtre chez Haendel; il enlevait au compositeur le manuscrit encore humide de chaque morceau, et le remettait aux copistes, dont il stimulait le zèle par des arguments métalliques. Il assistait aux répétitions, joignait ses conseils à ceux du maestro, envoyait des loges aux grands seigneurs qui formaient l'auditoire habituel de ses concerts, et traitait splendidement chez lui les journalistes, pour les disposer à bien apprécier l'œuvre de Haendel.

L'apparition de *Rinaldo* était merveilleusement préparée. L'opéra, chanté par Urbini, Boschi, le chevalier Valeriano, Mmes Boschi et Isabelle Girardeau, artiste française italianisée, alla aux nues. Il est positif que beaucoup de gens applaudirent la musique sans en apprécier le mérite, car elle avait des formes toutes nouvelles pour des oreilles anglaises. Suivant l'usage italien, Haendel était lui-même au clavecin, dans l'orchestre; il reçut directement les hommages d'un public enthousiasmé par mesure de convenance. Thomas Britton jouissait de ce triomphe comme s'il eût été son ouvrage, et en vérité il y avait eu part, en fournissant à Haendel l'occasion de *s'originaliser* en présence de la haute société.

Haendel promit à Thomas Britton de le seconder dans l'organisation de ses concerts; mais il lui conseilla de les monter sur une autre base. Pourquoi convier gratis une société riche à des séances pleines d'attrait, tandis qu'elle payait pour jouir de tous les spectacles offerts à sa curiosité? Il répugnait à l'hôte généreux qui les avait reçus chez lui tant d'années, de faire les frais de ces concerts, d'imposer un droit d'entrée à la porte de sa propre maison? Eh bien, il fallait tenir les séances de musique ailleurs et ouvrir une souscription dont le produit servirait à rétribuer les artistes qui s'y feraient entendre. Peut-être était-ce ouvrir par là, aux musiciens futurs, une source de fortune, et l'œuvre du fondateur de l'institution était-elle destinée à acquérir par là une portée que lui-même n'avait pas prévue.

Homme de beaucoup de sens, Thomas Britton comprit tout ce qu'il y avait de fondé dans ce que lui disait Haendel. Il lui en coûtait de renoncer à convier chez lui tous ces seigneurs dont il faisait ses obligés; sa vanité devait perdre à la réforme qu'on lui conseillait; mais il suffisait qu'elle pût être utile aux intérêts des artistes pour qu'il n'hésitât point à l'accomplir. Une salle fut donc louée, non plus dans la Cité, mais au centre de l'un des plus beaux quartiers de Londres; elle fut décorée avec une élégance qu'on trouverait bien bourgeoise aujourd'hui, mais qui passait pour du luxe à cette époque. Toutes les avances furent faites par Thomas Britton, qui même ne voulut pas être remboursé par la suite, tant il tenait à honneur d'être toujours le protecteur des artistes.

La salle établie, on ouvrit une souscription à raison de dix schellings par an. Chose bizarre, on fut obligé d'annoncer, pour répondre au vœu des souscripteurs, qu'on ferait circuler, dans l'intervalle des morceaux, du café, à raison de deux sous la tasse. Cette boisson était encore dans sa nouveauté, et provoquait chez les consommateurs une espèce d'enthousiasme. On trouvait très agréable de se procurer deux jouissances à la fois, de satisfaire le sens du goût en même temps que celui de l'ouïe. Il faut dire à la louange du public anglais qu'il n'hésita pas à payer un plaisir qu'on lui avait donné gratis jusque là. Les souscriptions aux nouveaux concerts affluèrent. Thomas Britton continuait à triompher; il était toujours l'âme de ces réunions organisées sous son patronage. En voyant l'ascendant singulier pris par cet homme sur une partie de la population, on assurait qu'il n'était pas ce qu'il paraissait, et qu'il employait à des desseins cachés une influence trop considérable pour n'être due qu'à son aptitude musicale. Les whigs le soupçonnaient de servir le parti tory; les torys lui renvoyaient l'accusation contraire. Quelques-uns affirmaient qu'il était jacobite dans l'âme et qu'il servait d'instrument à de grands personnages, pour travailler à la reconstitution du royaume d'Ecosse. D'autres allaient jusqu'à supposer qu'il était gagné par la politique de Louis XIV, et qu'il servait de correspondant aux adversaires de lord Marlborough. Une opinion plus étrange encore se répandit; on affirma que Thomas Britton était affilié à la Compagnie de Jésus, et que dans les assemblées dont la musique était le prétexte, les questions relatives au prosélytisme catholique étaient mystérieusement débattues.

Cependant Thomas Britton riait des bruits que l'envie et la sottise mettaient en circulation. Il continuait à s'occuper de musique, sans s'inquiéter des menées des partis politiques. Sincèrement dévoué à Haendel, il rendit à ce musicien illustre des services qui ne contribuèrent pas peu à le fixer en Angleterre. Par la protection du comte d'Oxford, tout-puissant depuis la disgrâce de l'altière lady Marlborough, il obtint que Handel fût mandé à la cour pour jouer du clavecin devant

la reine, faveur qui valut à son protégé, non-seulement de gracieuses paroles, mais encore de riches présents, et la promesse d'une haute position à son retour de Hanovre, où il était obligé d'aller remplir ses engagements vis-à-vis de l'électeur.

La seconde circonstance dans laquelle Thomas Britton servit puissamment Haendel était plus importante encore. Revenu en Angleterre, l'auteur de *Rinaldo* avait composé, à l'occasion de la signature du traité de paix d'Utrecht, un *Te Deum* et un *Jubilate* qui furent exécutés à Saint-Paul en présence de la reine. Pressé de quitter le service de la cour de Hanovre pour se fixer à celle d'Angleterre, il s'y était engagé, sans même demander l'agrément de son ancien protecteur. On comprend qu'il se soit aliéné par là la faveur de ce prince, appelé à succéder à la reine Anne, morte en 1614. Georges Ier ne voulut pas ratifier à l'égard de l'artiste, qu'il accusait d'ingratitude, les engagements de la dernière des Stuart. Haendel était sur le point de quitter Londres pour retourner en Allemagne, quand Thomas Britton, à force d'innocentes intrigues, parvint à le faire rentrer en grâce près du nouveau souverain. Un des anciens habitués de ses concerts, qui occupait à la cour une charge importante, lui fournit l'occasion qu'il cherchait. Georges Ier devait faire une partie de plaisir sur la Tamise; un corps de musiciens, placé dans un bateau qui suivait immédiatement la gondole royale, eut pour chef Haendel lui-même. Notre artiste composa pour cette circonstance plusieurs symphonies qui sont connues dans la collection de ses œuvres sous le titre de *Water-music*. Il fit de son mieux; c'est dire assez que la musique fut digne des oreilles qu'elle devait charmer. Thomas Britton, désireux d'être témoin du succès de la manœuvre, avait appelé à son aide son ancien talent de violoniste, et s'était placé parmi les exécutants. Au moment où le roi, enchanté des morceaux qu'on venait de jouer, demandait, assez haut pour qu'on pût l'entendre de la barque des musiciens, quel était l'auteur de cette agréable symphonie, Thomas fut sur le point de se lever de son banc et de nommer Haendel. Celui-ci le retint. Le chambellan, qui était dans le complot, dit que c'était l'œuvre d'un artiste au désespoir d'avoir perdu la faveur du souverain. Le roi comprit qu'il s'agissait de Haendel, et permit à l'illustre artiste de venir lui demander la grâce. Cette fois encore, Thomas Britton triompha.

L'homme dont l'existence avait offert des particularités si étranges devait pas finir comme tout le monde. Un magistrat de Middlessex, ami intime de Thomas Britton, ayant rencontré dans une taverne un forgeron ventriloque, l'amena chez le riche marchand de charbon pour éprouver son courage. Pendant un moment de silence, le forgeron, auquel on avait fait la leçon d'avance, simula une voix mystérieuse, et, s'adressant à Britton, lui annonça sa fin prochaine et lui dit de tomber à genoux pour réciter ses prières, s'il ne voulait pas aller dans un autre monde l'âme chargée de péchés. Le pauvre homme crut, en effet, recevoir un avertissement du destin ; il tomba à genoux en proie à une cruelle épouvante. Ses amis s'empressèrent de le relever, mais il était trop tard, le coup était porté ; — Thomas Britton mourut deux jours après sans avoir pu prononcer une parole.

Tous les artistes et beaucoup de grands seigneurs assistèrent aux funérailles de Thomas Britton. Il y eut à la vente de ses collections une affluence prodigieuse. Les beaux instruments qu'il avait possédés, son clavecin, ses violons, etc., furent payés très-cher par des amateurs de curiosités, qui voulaient conserver un souvenir de cet homme si éminemment original. Un riche particulier acheta sa bibliothèque de musique, rassemblée avec tant de soin, pour qu'elle ne fût pas dispersée. Les morceaux copiés de sa main, et qui formaient un nombre considérable de volumes, furent vendus seuls 100 livres sterling, somme considérable, eu égard surtout à la valeur de l'argent à cette époque.

Tel fut l'homme singulier dont les musiciens anglais conservèrent longtemps le souvenir et auquel Londres est redevable de l'institution des concerts publics. Si chacun des artistes qui donnent l'innombrable quantité de matinées et de soirées musicales dont les journaux anglais contiennent les annonces, consacrait un schelling à illustrer sa mémoire, on pourrait au bout de peu d'années lui élever un monument magnifique.

EDOUARD FÉTIS.

THÉATRE ITALIEN.

RÉOUVERTURE : — **I Capuleti ed i Montecchi.**

DÉBUT DE Mlle D'ANGRI.

Voici la seconde fois, dans la même année, que Ronconi entreprend une chose souverainement difficile, nous regretterions beaucoup d'être réduits à dire impossible, la résurrection du Théâtre-Italien! Voici la seconde fois qu'il se dévoue, lui, artiste, et excellent artiste, à cette œuvre souverainement périlleuse, en notre temps surtout, la direction d'un théâtre qui n'a plus de subvention, plus de clientèle! Lorsque, il y a dix mois, Ronconi réclama l'honneur de commencer sa rude épreuve, il avait peu de concurrents, et personne n'offrait de la subir aux mêmes conditions que lui. Lorsque, depuis, il manifesta l'intention de la continuer, un redoutable champion ne demandait pas mieux que de prendre sa place. M. Lumley, le directeur du théâtre de Sa Majesté à Londres, le célèbre inventeur ou éditeur de Jenny Lind et de Mme Sontag, se présentait dans la lice avec tout le prestige que donnent les succès, même quand ils coûtent plus qu'ils ne rapportent. Mais Ronconi s'obstina et ne voulut rien céder à M. Lumley de son droit antérieur. Soit patriotisme, ou tout autre motif, l'Italie se piqua de ne pas baisser pavillon devant l'Angleterre, et Ronconi garda, bon gré, mal gré, la direction du théâtre. Faut-il l'en féliciter? faut-il l'en plaindre? faut-il lui ôter son chapeau, en répétant l'exclamation fameuse d'un grand capitaine à l'aspect de nobles vaincus?

En attendant que l'avenir décide cette grande question, qui n'en est pas une pour tout le monde, la saison s'est ouverte par la reprise de l'un des plus faibles ouvrages de ce mélodieux et mélancolique Bellini. La première représentation d'*I Capuleti ed I Montecchi* sur la scène parisienne remonte au mois de janvier 1833. Les deux sœurs Giuditta et Giulietta Grisi, dont les débuts étaient encore tout récents, en remplissaient les deux principaux rôles ; Rubini chantait celui de Tebaldo. Malgré ce double attrait, malgré ce puissant secours, l'ouvrage n'eut qu'un pâle succès. Le troisième acte avait paru d'une nullité désespérante, et l'on ne tarda pas à y substituer celui de Vaccai, lequel demeura en possession de conclure le drame lyrique. Bellini n'avait pas écrit d'ouverture, mais on chargea Marliani d'en composer une ; il écrivit aussi le premier air de la prima donna. Voilà de quelles pièces et de quels morceaux s'était formée cette partition, rivale posthume des partitions célèbres de Steibelt et de Zingarelli sur le texte emprunté à Shakspeare, qui lui-même l'avait emprunté à d'autres.

Jeudi dernier, au lieu de Giuditta Grisi, nous avions une débutante, Mlle Angri ou d'Angri ; au lieu de Giulietta, Mme Persiani ; au lieu de Rubini, Flavio ; MM. Majeski et Pisani s'acquittaient des emplois du père et du médecin.

La débutante a justifié la réputation qui l'avait précédée. C'est une cantatrice douée d'une belle voix de contralto, possédant l'art du chant, sinon dans sa perfection suprême, au moins dans ses conditions essentielles, ayant de la chaleur, de la vigueur, de l'élan. Ces dernières qualités ne s'étaient guères montrées dans la cavatine d'entrée : *La tremenda, ultrice spada* ; aussi le public, dans sa justice, n'avait-il pas accordé un seul bravo d'encouragement à la nouvelle venue; mais dans les actes suivants, et notamment dans celui du tombeau, Mlle Angri s'est relevée; elle a chanté avec un profond sentiment, et son succès est devenu non moins brillant que légitime.

Mme Persiani est toujours ce qu'elle était, la cantatrice consommée, un peu trop consommée peut-être. Est-ce sa faute si sa voix ne se prête plus comme autrefois à l'audace de ses traits savants, de ses

fioritures aventureuses? Des bravos unanimes avaient d'ailleurs salué sa rentrée.

Flavio ne vaut pas Rubini ; cela est trop clair et trop positif, justement parce qu'il vise laborieusement à reproduire la méthode du grand ténor. Nul doute qu'il n'en connaisse parfaitement le procédé matériel, mais le procédé ne suffit pas : il faut encore la voix, et celle de Flavio est trop défectueuse, trop incertaine, pour satisfaire constamment l'oreille, et pour ne pas inspirer un certain effroi chaque fois qu'elle se lance dans les aventures.

Majeski et Pisani sont surtout remarquables par les tendances de leur nez, qui n'ont aucun rapport avec celui du père Aubry. A cela près, ce sont de respectables personnages.

L'orchestre a supérieurement marché sous son nouveau chef, M. Bousquet ; les solos de flûte, de clarinette et de cor ont été justement applaudis, suivant l'usage antique. Les choristes ont encore besoin de répétitions pour s'accorder ensemble. M. Gautier est plus capable que personne de leur enseigner l'harmonie ; c'est le temps qui lui a manqué, non le vouloir et le pouvoir.

R.

OBSÈQUES DE FRÉDÉRIC CHOPIN.

La plupart des jeunes artistes étrangers qui ont en eux la prévision d'une célébrité future viennent en France, à Paris, afin d'y recevoir incessamment les commotions d'une vie intellectuelle, riche, variée d'inspirations toujours nouvelles, sûrs qu'ils sont aussi d'y être dignement appréciés pendant leur vie et même après leur mort.

On sait quels honneurs funèbres ont été rendus par la génération passée et celle de nos jours à Grétry, chargé d'ans et de gloire, comme au jeune Bellini, tombé avant le temps, environné aussi d'une brillante renommée musicale. De semblables honneurs ont été rendus à Chopin, dont le nom est d'origine française, et dont le talent est de tous les pays où l'on sait apprécier l'inspiration artistique unie au savoir. Ce talent fut surtout compris, profondément senti par les femmes, non par ces jolies petites serinettes humaines qui n'aspirent qu'à faire entendre dans un salon une brillante fantaisie, afin d'inspirer celle de les épouser, et dire bientôt après, en parlant de musique et de piano : Depuis mon mariage, j'ai négligé tout ça ; mais par les dames, sinon de la haute, du moins de la bonne société, où l'on reconnaît toujours une aristocratie, celle du talent. Mmes de Belgiojoso, de Peruzzi, etc., étaient les disciples, les admiratrices, les amies du pauvre artiste mélancolique, aux inspirations vaporeuses, fines, délicates. Elles aimaient à le suivre alors qu'il berçait son auditoire intime de ses capricieuses arabesques mélodiques sur une harmonie inattendue, étrange, mais distinguée, classique, pure, et pourtant souffreteuse, qui semblait un chant de cygne, un hymne de mort. Cette mort est venue le frapper dans toute la force de l'âge et du talent, comme elle a fait descendre dans la tombe, alors qu'ils étaient à l'apogée de leur gloire, Raphaël, Mozart, Byron et Weber.

Comme une nouvelle et dernière preuve de l'attachement d'un sexe dans lequel Chopin a trouvé tant de muses inspiratrices, Mme Jendrzejevicz, sa sœur, seul reste de la famille du grand artiste, a convié toutes les célébrités de Paris aux honneurs funèbres qu'elle a fait rendre à son frère. La cérémonie a eu lieu mardi dernier, 30 octobre, en l'église de la Madeleine. Jamais acte de religieuse amitié, de regrets et d'admiration pour un beau talent ne s'est accompli avec plus de dignité, de convenance, de profond sentiment pour l'artiste et l'art. Dans sa foi en cet art noble, grand, classique, Chopin avait manifesté le désir qu'on exécutât le *Requiem* de Mozart à ses obsèques. Ce vœu du grand virtuose pour le chef-d'œuvre du grand compositeur a été rempli. Les membres de la *Société des concerts* se sont faits les exécuteurs testamentaires de ce vœu musical et ont accompli la mission qu'ils s'étaient donnée avec un religieux respect, avec le talent et l'ensemble et la chaleur et la perfection qu'ils ont l'habitude de développer au plus haut degré dans l'exécution des chefs-d'œuvre de nos grands maîtres.

Mmes Viardot et Castellan, MM. Alexis Dupond et Lablache, ont chanté les *soli* avec cette supériorité dans l'art vocal qu'on est toujours sûr de trouver dans ces habiles interprètes de la musique moderne et classique. Le *Tuba mirum*, avec ses intonations hardies et si distancées, a été attaqué par Lablache avec cette puissante sonorité et cette sûreté d'intonation qui distinguent cet admirable chanteur. Le *Lacrymosa*, avec ses quatre parties si mélodiques et cet accompagnement des premiers violons si noblement plaintifs, a été interprété par les quatre solistes de la manière la plus émouvante. Les choristes ont fonctionné avec justesse et ensemble, et l'orchestre ne s'est pas moins distingué par son respect pour le texte et la précision de sa belle et habituelle exécution. Il faut le dire pourtant, les deux fugues ont été dites un peu trop vite. Soit que le style en soit très-serré, enchevêtré d'imitations, soit que le son tourbillonne dans ce vaste local, les deux sujets et les réponses à ces sujets n'ont pas paru assez distincts, assez contrastés. Plus ce genre de musique est compliqué, plus il doit être dit largement. On a pu s'en convaincre par l'effet admirable produit par un morceau de plain-chant harmonié, en simples accords parfaits et chanté par Alexis Dupond, secondé on ne peut mieux par le chœur.

Le catafalque pompeux qu'on avait élevé au centre de la basilique et sur lequel reposait le corps du défunt, a moins frappé les yeux et le cœur des assistants que deux simples préludes du célèbre pianiste, que l'organiste de la Madeleine, M. Lefebure-Wely, a dits sur l'orgue avec une mesure, un mystère, une grâce infinie ; il a combiné les différents jeux de l'excellent instrument de M. Cavaillé avec autant de sentiment que de savoir. Par les retards incessants des cadences parfaites, par le murmure aérien de la mélodie, on croyait voir, entendre errer l'âme du grand musicien, cherchant sa place, comme la sainte Cécile de Raphaël semble chercher la sienne du regard dans le ciel, afin d'aller s'asseoir parmi les élus de l'art. C'était Chopin murmurant ses adieux à la terre, à ses élèves, à ses amis, par ces deux charmantes rêveries musicales empruntées à ses ouvrages. Une marche prise dans une sonate du célèbre pianiste (œuvre 59e), et instrumentée à grand orchestre par M. Reber, avait servi comme d'*introït* à cette messe. Ainsi le créateur de tant de rêveuses mélodies et de fines harmonies était présent, au moyen de sa pensée animée et rendue vivante par d'éloquents interprètes, à cette fête de sa mort, plus heureux sans doute que lorsqu'il lui fallut soutenir les luttes de la vie pour arriver à la célébrité ; car Chopin semblait être venu au monde pour souffrir et de corps et d'esprit. Les positivités du temps où nous vivons froissaient ses idées, le blessaient continuellement, et c'est surtout à lui qu'on pouvait appliquer ces deux vers d'un de nos grands poëtes :

Les délicats sont malheureux,
Rien ne saurait les satisfaire.

Nous ne dirons donc pas à Chopin, au grand artiste, cet phrase antique et consacrée : Que la terre te soit légère! et tant d'autres lieux communs d'inutiles regrets, persuadé que nous sommes qu'il est plus heureux où il est qu'ici bas. Ne vit-il pas toujours parmi nous d'ailleurs? Mettez-vous au piano, ouvrez ses œuvres, et vous converserez avec lui de la manière la plus délicieuse. C'est dans ces œuvres que résident toute l'individualité, toute l'âme d'un musicien tel que Chopin, qui parle encore, après qu'il a disparu de ce monde, à ses auditeurs charmés son langage poétique et animé.

Un grand nombre de voitures de deuil et de voitures particulières ont suivi jusqu'au cimetière de l'Est, dit du Père-Lachaise, le pompeux corbillard qui portait le corps du défunt. L'élite des artistes de Paris lui a servi de cortége, et aux quatre coins du char funèbre on remarquait M. Franchomme, notre excellent violoncelliste, qui aimait Chopin comme un frère ; M. Eugène Delacroix, le peintre célèbre ; Meyerbeer et le prince Czartoriski, compatriote et ami de Chopin. Plusieurs dames, ses élèves, en grand deuil, ont suivi le convoi, à pied,

jusqu'au champ du repos, où l'artiste éminent, convaincu, a eu pour oraisons funèbres des regrets muets, profondément sentis, qui valent mieux que des discours dans lesquels perce toujours une vanité d'auteur ou d'orateur.

HENRI BLANCHARD.

Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie (1).

Naples, le 12 octobre 1849.

Depuis longtemps, mon cher et ancien ami, je n'ai pas eu à te transmettre de grandes nouvelles musicales. Enfermé dans Rome tout le temps du siége, j'ai assisté à la mort de la république romaine comme j'avais assisté à sa naissance. Il faut lui rendre cette justice que, pendant sa courte existence, elle s'était faite aussi musicale que possible. Elle avait voulu, par exemple, que pendant le carême, chose inouïe jusqu'alors, il y eût des théâtres comme pendant le carnaval, et c'était, à mon sens, très-catholiquement pensé; car, pour mortifier l'esprit et la chair, je ne sais rien de mieux, je ne connais pas de pénitence qui se fasse plus sentir que d'avoir à écouter chaque soir, quatre ou cinq heures durant, des pièces qui vous assomment, une musique qui vous donne des crispations nerveuses, et des chanteurs et symphonistes qui vous écorchent les oreilles.

Par malheur, on avait compté sans le public et peut-être aussi sans les événements. Les théâtres ont bientôt dû fermer boutique; on chantait dans la solitude; il n'y avait foule que chez le caissier, qui jamais n'eut de comptes plus aisés à tenir. Il ne recevait rien, et il payait néant; cela était commode pour le calcul, mais n'était gai pour personne. Il fallut renoncer à continuer sur ce pied, et revenir forcément à l'abstinence théâtrale, qui, comme je te le faisais entendre il y a un instant, ne me semble pas aujourd'hui bien difficile à supporter.

Pour avoir de la musique quelque part, les triumvirs, bons catholiques, comme chacun sait, voulurent se donner le divertissement de faire deux ou trois fois chanter des messes et des *Te Deum* dans la vaste basilique de Saint-Pierre du Vatican, notamment le jour que l'on croit être l'anniversaire de la fondation de Rome par Romulus et Rémus, qui, des Champs-Élysées, où ils sont sans doute encore, durent se trouver fort émerveillés et fort satisfaits d'entendre rendre grâces à Dieu le Père, à Dieu le Fils et à Dieu le Saint-Esprit de ce qu'ils avaient, en société de quelques bergers et de quelques brigands, jeté les fondements de la ville éternelle.

Les choses, à cet égard, ne se passèrent pas sans de graves difficultés : les chanoines de Saint-Pierre, que cependant la république avait toujours laissés bien buvants et bien mangeants, eurent le mauvais goût de ne vouloir pas assister à ces cérémonies. Ceci donne à penser que les études philosophiques sont très-faibles à Rome, et que l'on s'y entend mal à trouver les déductions logiques des faits. Si Romulus et Rémus n'eussent pas fondé Rome, il n'y aurait pas de chanoines à Saint-Pierre; cela est évident pour tout le monde; ils devaient donc assister sans objection à la célébration d'un anniversaire qui, de fil en aiguille, les avait amenés à être ce qu'ils sont. Les récalcitrants furent mis à l'amende : mauvais moyen. Pour punir leur rodomontade, j'aurais mieux aimé les condamner aux honneurs d'une séance publique, ou, ce qui est bien pire, d'un comité secret de l'assemblée nationale (bien entendu de celle de Rome).

Les musiciens du Vatican furent de meilleure composition, et Basili, maître de chapelle actuel, n'imita pas son prédécesseur Zingarelli, qui avait refusé de battre la mesure à un *Te Deum* chanté, je crois, pour la naissance de l'impérial bambin, qui, roi de Rome au sortir du ventre de sa mère, se trouva ainsi coiffé d'une couronne qui ne lui pesa jamais beaucoup. Bonaparte (celui de l'empire) ne fit que rire de l'incartade de Zingarelli. Mandé à Paris, il le traita magnifiquement, et prit en cette occasion le beau rôle, ce qui ne lui arrivait pas toujours, témoin la haine inepte et violente dont il poursuivit Cherubini.

C'était chose assez divertissante de voir tous ces honnêtes chantres de la plus riche église du monde remplir leurs fonctions avec de grandes barbes qui couvraient tout le devant de la cotte sacerdotale dont ils se revêtent. Les trois ou quatre castrats qui s'y trouvent encore avaient été forcés, faute de mieux, de mettre des barbes postiches, comme faisaient en France, sous la Restauration, les sapeurs de la garde nationale; car il faut te dire que pendant la république romaine, la barbe fut de rigueur; on ne pouvait sortir de chez soi sans cela. Le ministre de la guerre Avezzana fit même une ordonnance expresse pour que toute la troupe se laissât pousser la garniture du menton, afin que les Romains d'à présent ressemblassent à leurs ancêtres. Au moment où il fut renversé, il allait, dit-on, en faire une nouvelle, plus difficile à exécuter que la première, et qui aurait eu pour objet d'obliger les descendants des Scipions à tenir propre la barbe qu'ils se laissaient pousser. Une semblable ordonnance aurait pu ôter au ministre de la guerre sa popularité, et il fit sagement de ne pas se presser de la rendre.

Comme les messes et *Te Deum* ne fournissaient pas une nourriture musicale suffisante, on eut recours aux musiques des régiments que l'on avait organisés et parmi lesquelles il s'en trouvait notamment une qui véritablement n'était pas mauvaise. Les pauvres musiciens gagnèrent bien leur argent en ce temps. Ils avaient à souffler du matin au soir; on les mettait à toute sauce; on votait au son de la musique militaire, et lorsque l'on fit à grand'peine les élections municipales, la musique dut accompagner, de chaque section au Capitole, l'urne des arrondissements, ce qui n'était pas une petite affaire, puisque l'on prenait toujours le plus grand tour. Tout cela est fini maintenant, et les Romains n'entendent plus que la musique des régiments étrangers qui gardent les prêtres contre eux et les gardent contre les prêtres. Que Dieu les tienne tous quittes les uns envers les autres et les fasse jouir des avantages de la paix que je souhaite à tout le monde, et que je voudrais voir s'établir partout sans accompagnement de baïonnettes et de canons !

La paix... Je croyais la trouver telle à Naples; je me trompais singulièrement Naples, autrefois ville de plaisir, est maintenant devenue ville de guerre; elle est merveilleusement fortifiée.... contre elle-même; il n'y a pas sur ses places et dans tous les sens de petit trou à passer la main qui ne soit garni d'une bouche à feu. Le jour où il plaira au roi de Naples de détruire sa capitale, il sera parfaitement en mesure.

Hélas! elle ne se détruit déjà que trop d'elle-même. En y arrivant, j'ai appris une nouvelle qui m'a frappé de stupeur, à tel point que peu s'en est fallu que je ne retournasse en arrière au risque de verser, comme la chose m'était arrivée en venant. Le croirais-tu, grand Dieu ! j'appris à mon débotté que le théâtre de *San-Carlino*, le premier auquel je comptais faire visite, était fermé et ses acteurs dispersés. Tout est perdu, me suis-je dit dès ce moment, comme M. de Brézé, le grand maître des cérémonies, lorsqu'au temps de Louis XVI il vit Bailli entrer aux Tuileries sans boucles à ses souliers.... Oui, tout était perdu; le *Pulcinella* avait dû se sauver tout honteux, obligé d'ôter son masque pour n'être pas reconnu; le *Tartaglia* aussi avait retiré ses grandes besicles et ne bégayait plus; et ce bon *Bisceglíese*, caractère bien plus récent que les autres, ce *Pancrazio* si amusant avait à peine trouvé un asile avec quelques-uns de ses camarades dans un petit théâtre voisin. Et, chose singulière! ce n'étaient point les mauvaises affaires qui avaient fait fermer ce théâtre si éminemment national, c'était simplement que l'*impresario*, sage et prudent comme on ne l'est plus guère qu'à San-Carlino, ayant suffisamment arrondi sa fortune, ne se souciait plus de continuer. Ici l'on ne vend guère les fonds dramatiques, surtout quand le matériel de la scène n'a pas plus d'importance que celui-ci; le propriétaire s'en était donc tenu à liquider son entreprise, puis s'était retiré chez lui.

(1) Voir les nos 26 et 27 de cette année.

Mais que serait devenue Naples privée d'un théâtre si justement célèbre? Il vient de se rouvrir, quoiqu'il lui manque, à vrai dire, bien des choses. Espérons qu'il se réorganisera complétement et reprendra son ancienne splendeur. Le théâtre San-Carlino est seul capable de défendre la ville contre les boulets du Château-Neuf; s'il périssait, tout tomberait avec lui.

Son grand voisin *San-Carlo* n'a pas, je crois, une constitution aussi robuste, tout *royal* qu'il est. Souvent malade depuis bien des années, il est aujourd'hui plus que jamais valétudinaire, et l'on ne voit pas quelle crise heureuse pourra le sauver. Verdi est attendu, et il écrira quelque chose pour la prochaine saison; je lui souhaite du succès, mais assurément je ne cabalerai pas pour lui. Son influence est pernicieuse; depuis qu'il écrit, la vie des chanteurs, je parle de la vie active, s'est incommensurablement abrégée.

En attendant que Verdi vienne mettre à l'épreuve les oreilles napolitaines, jadis si réputées pour leur délicatesse, nous avons eu un opéra de Lillo, *Caterina Howart*: c'est la pièce française de M. Dumas. Lillo a eu le bonheur d'arriver à sa quatrième représentation, ce qui pour lui était de grande conséquence; car autrement, il ne recevait pas un grain pour sa partition qui est partout entendue. Ce compositeur a déjà fait exécuter grand nombre d'ouvrages, et s'il n'a pas obtenu de succès brillants, aussi n'a-t-il pas éprouvé de chutes complètes; il reste en lui beaucoup de traces de la bonne école; il y a encore du chant dans ses parties et assez de grâce dans se tournures; malheureusement le génie inspirateur ne répond pas souvent à son appel. Je ne vois de saillant dans son nouvel opéra qu'un duo de ténor et basse, et surtout un trio fort expressif, parfaitement posé et parfaitement conduit, et, il faut le dire, tel que l'on n'en écrit plus guère. L'harmonie de Lillo n'est pas très-profonde, quoique son orchestration soit fort étoffée. Mais ce n'est pas tout de mettre étoffe sur étoffe, et trop souvent pièce sur pièce; c'est la qualité du fond qu'il faudrait surtout avoir en vue, et il paraît n'y pas penser suffisamment. Il me resterait à te parler des chanteurs et de la troupe de San-Carlo et du Fondo; ce sera pour une autrefois, car cette lettre est déjà bien longue et pourtant il me reste beaucoup à dire.

Adieu, mon ami, conserve ta gorge et ta poitrine, ce qui te sera facile puisque tu n'es pas payé pour chanter la musique à la mode; conserve aussi tes oreilles puisque tu n'es pas payé pour l'entendre.

ADRIEN DE LA FAGE.

M. Louis Viardot nous prie d'insérer la lettre suivante, qu'il a adressée au journal *la Patrie*.

« Paris, le 2 novembre 1849.

» A Monsieur le rédacteur du feuilleton de la *Patrie*.

» Monsieur,

» En lisant hier dans le feuilleton de *la Patrie* les conseils que vous adressez à Mme Pauline Viardot, à la suite d'une très-bienveillante et très-flatteuse appréciation de son talent, j'ai dû supposer que vous donniez créance à certain conte ridicule de banquet et de toast, inventé, propagé par je ne sais quelle police, faite à Londres, mais non pas anglaise cependant. Permettez que je saisisse cette heureuse occasion de m'expliquer.

Il est très-vrai, monsieur, qu'ayant reçu à la campagne près de Londres, où je demeurais avec ma femme, la visite de MM. Ledru-Rollin, Louis Blanc et Étienne Arago, j'ai obtenu que ces messieurs me fissent l'honneur de dîner à la maison, en compagnie d'un avocat anglais que le hasard amena le même jour. Voilà la simple vérité. Si j'avais alors pensé que, dans notre France qui se prétend juste et généreuse, on me ferait un crime de n'avoir pas fermé ma porte à des proscrits politiques, à des compatriotes exilés, mes amis anciennement, mes amis encore, mais que je n'avais par même *vus* lorsqu'ils étaient au pouvoir; — si j'avais pensé surtout qu'on imputerait à la femme le *crime* du mari, et qu'on rendrait aujourd'hui l'artiste responsable des opinions de l'écrivain qui, depuis bientôt dix ans, s'abstient d'écrire sur la politique et même la littérature et les arts contemporains, — j'aurais cru faire une sanglante injure à l'esprit du parti.

Je vous prie, Monsieur, de vouloir bien publier ces courtes explications, et d'agréer l'expression de mes sentiments très-distingués.

LOUIS VIARDOT.

NOUVELLES.

*** Demain lundi à l'Opéra le *Prophete*.

*** La vingt-huitième représentation du *Prophète*, donnée mercredi dernier, a, pour le moins, égalé la vingt-sixième, celle de la reprise. L'effet général de l'ouvrage a été magnifique, et les artistes principaux se sont surpassés. La recette et la salle étaient également brillantes.

*** Perrot, qu'un engagement appelle à Saint-Pétersbourg, a rempli pour la dernière fois, cette semaine, le rôle qu'il avait créé dans le ballet de sa composition, la *Filleule des Fées*. Il y avait beaucoup de monde à sa soirée d'adieu. Par bonheur, Carlotta Grisi nous reste, et avec elle, le ballet.

*** L'engagement de Masset vient d'être renouvelé. Cet artiste doit remplir un des rôles du nouvel opéra d'Auber.

*** Le *Prophète* doit être monté à Barcelone dans le courant de l'hiver.

*** *Guido et Ginevra*, d'Halévy, représenté dernièrement à Hanovre, a obtenu un succès des plus grands et se maintiendra au répertoire

*** Toujours même affluence à l'Opéra-Comique chaque fois que l'on y donne la *Fée aux Roses*. Pas une place n'y reste vacante, et la vogue est si bien établie qu'on ne saurait douter qu'elle ne dure longtemps.

*** Macfarren, le compositeur anglais, vient de faire représenter un opéra nouveau dont on parle avec de grands éloges et sur lequel nous attendons des détai s.

*** Le *Val d'Andorre* continue de se jouer à Berlin et d'attirer le public au théâtre royal.

*** Quelques artistes et amateurs réunis jeudi dernier dans la salle d'Adolphe Sax, ont entendu trois morceaux composés par M. Molet, et chantés par Gueymard, de l'Opéra, et M. Comte, élève lauréat du Conservatoire. Deux de ces morceaux, un duo bouffe et une romance, sont tirés d'un ouvrage que M. Molet destine à l'une de nos scènes lyriques. L'effet en a été excellent. On a remarqué dans le duo des combinaisons ingénieuses et piquantes, dans la romance une phrase pleine de charme et de fraîcheur. Les deux interprètes ont aussi été applaudis pour eux-mêmes.

*** Il s'est formé à Saint-Germain un Athénée, dont les recettes sont destinées à l'achat des livres qui manquent à la bibliothèque. Dans une des dernières séances, M. Pitre Chevalier lisait des morceaux intéressants, Bavina jouait plusieurs de ses études et sa sicilienne : Seligmann exécutait aussi sa fantaisie sur *Norma* et les *Puritains*, qu'on avait déjà entendue à St-Germain et qu'on lui redemandait encore après qu'il avait cessé de jouer.

*** Louis Lacombe continue, en Alsace la série de ses brillants succès. Dans le premier concert donné par lui à Colmar, il a joué son nouveau trio, qui a reçu le meilleur accueil: sa ronde fantastique et le *Retour du guerrier*, ont été suivis d'une triple salve d'applaudissements. Un second concert lui ayant été demandé, chose fort peu commune, il l'a donné à quatre jours de distance du premier, dans la salle de spectacle, qui s'est trouvée trop petite. Plus de deux cents personnes ont voulu et n'ont pu s'y placer.

*** Mlle Moisson, dont la *Gazette musicale* a eu plusieurs fois occasion de signaler les succès à l'Opéra, est de retour à Paris, après un voyage à Lille, où elle a été en représentation se faire entendre dans *Robert*, *Charles VI*, *la Juive* et *la Reine de Chypre*. Les principaux airs du *Prophète* lui ont valu dans des soirées particulières les plus vifs applaudissements.

*** M. Markull, directeur de musique à Dantzig, n'a pas craint d'entrer en lutte avec Meyerbeer. Il vient de composer un opéra intitulé : *Sion*, dont Jean de Leyde est le héros.

*** Un concert magnifique, celui de M. Eliason, violoniste distingué du théâtre de Francfort, vient d'être donné dans cette ville. Balfe, Edouard Rosenhain et Schindelmeiser se partageaient la direction de ce concert, qui se composait de tous les éléments de succès qu'offre la ville en ce moment. L'orchestre était au grand complet, et on y entendait, outre le bénéficiaire, MM. Stigelli, Caspari, Dettmar et Mme Capitaine. Le grand événement de cette soirée était le début de Mlles Cruvelli, qui, arrivées ici de Londres il y a quelques jours seulement, faisaient leur première apparition. Mlle Cruvelli (soprano), est une des meilleures cantatrices qu'on ait jamais entendues.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Alphonse Leduc, le charmant compositeur, vient d'inaugurer magnifiquement la saison d'hiver : *le Festin de Balthasar*, *Pierre-le Grand*, *Jeunesse de Turenne*, trois ravissants quadrilles, dignes de leur auteur, obtiendront, nous osons le prédire, un immense succès. *Le Château d'Asnières* est une délicieuse polka, véritablement inspirée par cette féerie qu'on admire à *Asnières*. Ces nouveaux succès d'Alphonse Leduc prouvent encore une fois qu'il n'est pas si facile qu'on le pense d'être vraiment populaire, et qu'il faut pour cela du talent et de la verve.

— LE JARDIN D'HIVER annonce pour aujourd'hui dimanche une grande Fête extraordinaire de deux à cinq heures de l'après-midi. Le formidable orchestre de Strauss exécutera entre autres nouvelles compositions, le *Délire* ou *les Derniers moments de Strauss*. On y entendra également Mmes Lefébure-Wély, Nantier, le baryton Beauce, et pour la première fois le violoniste Bernardin. Entre les deux parties du Concert, grande Tombola de bouquets et nouvel intermède comique par Neuville. La salle sera chauffée et les grandes eaux joueront. — Les billets de famille (5 fr. pour quatre personnes) doivent être pris à l'avance au *Jardin d'Hiver* et au *Ménestrel*, 2 bis, rue Vivienne.

MUSIQUE NOUVELLE POUR LE PIANO

Chez JULIEN, Éditeur, rue des Petites-Écuries, 21.

L'ABBÉ DE KALISZ.	Op. 67. Bagatelle sur Somnambule	6	fr.
Id.	Op. 68. Bagatelle sur J. Puritani	6	»
J. KLEMERYNSKI.	Op. 65. Fernanda, valse.	6	»
Id.	Op. 70. Nocturne (morceau de goût et d'expression)	6	»
Id.	Op. 72. Polka	4	50

PUBLIÉ PAR

BRANDUS ET Ce, ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU

ŒUVRES

DE

FRÉD. CHOPIN.

Vingt-quatre préludes en 2 livres, chaque 9 fr.

Op. 1.	Rondo	6	»
	Le même, à 4 mains	7	50
2.	La ci darem la mano, thème de Mozart	9	»
	Avec orchestre	18	»
3.	Polonaise pour piano et violoncelle	7	50
	La même pour piano seul	7	50
6.	5 Mazurkas, à la comtesse Plater	5	»
7.	4 Mazurkas, à M. John	6	»
8.	Trio pour piano, violon et violoncelle	12	»
9.	3 Nocturnes, à Mme Camille Pleyel	6	»
11.	1er Concerto, le piano seul	12	»
	L'orchestre	20	»
12.	Variations brillantes sur Ludovic	6	»
13.	Fantaisie sur des airs polonais	7	50
14.	Grand rondo de concert, le piano seul	9	»
	Avec orchestre	18	»
15.	3 Nocturnes, à F. Hiller	6	»
16.	Rondo	7	»
17.	4 Mazurkas, à Mme Freppa	6	»
20.	1er Scherzo	7	50
21.	2e Concerto, le piano seul	12	»
	L'orchestre	20	»
22.	Grande Polonaise	9	»
	Avec orchestre	24	»
23.	Ballade	7	50
24.	4 Mazurkas, au comte Perthuis	7	50
26.	2 Polonaises	7	50
27.	2 Nocturnes, à Mme la comtesse d'Appony	6	»
29.	Impromptu	6	»
30.	4 Mazurkas, à la princesse de Wurtemberg	7	50
31.	2e Scherzo	7	50
32.	2 Nocturnes, à Mme la baronne de Billing	6	»
33.	4 Mazurkas, à Mme la comtesse Mostowska	7	50
34.	3 Valses brillantes. no 1, en *la* bémol; no 2, en *la* mineur; no 3, en *fa*. Chaque	6	»
44.	Polonaise	7	50
45.	Prélude	6	»
46.	Allegro de concert	7	50
47.	3e Ballade	7	50
48.	13e Nocturne, à Mlle Laure Duperré	6	»
	14e Nocturne, *id.*	6	»
49.	Fantaisie brillante	7	50
50.	3 Mazurkas	7	50
	Grand Duo sur Robert-le-Diable, à quatre mains	9	»
	Le même, pour piano et violoncelle (avec Franchomme)	9	»
51.	3e Impromptu	6	»
52.	4e Ballade	7	50
53.	8e Polonaise	7	50
54.	3e Scherzo	6	»
55.	2 Nocturnes, à Mlle Stirling	7	50
56.	3 Mazurkas, à Mlle Maberly	9	»
59.	3 Mazurkas	7	50
60.	Barcarolle, à la baronne de Stockhausen	7	50
61.	Polonaise-fantaisie, à Mme A. Veyret	7	50
62.	2 Nocturnes, à Mme de Konneritz	7	50
63.	3 Mazurkas, à la comtesse Laure Czosnowska	6	»
64.	3 Valses brillantes :		
	Nos 1. Dédiée à la comtesse Potocka	5	»
	2. Dédiée à la baronne de Rothschild	5	»
	3. Dédiée à la baronne Branicka	5	»
65.	Sonate pour piano et violoncelle	15	»
	Mazurka élégante en *la* mineur	4	50
	3 Etudes extraites de la Méthode des Méthodes, de Moschelès et Fétis	7	50

COLLECTION COMPLÈTE

des VALSES de

JEAN STRAUSS

(DE VIENNE.)

Publiées par BRANDUS et Cie, 87, rue Richelieu.

Op.
3. Le Carnaval de Vienne.
4. Les ponts de chaînes (1er recueil).
10. Tempête et galopade.
11. Valses à la Paganini.
12. Crapfen-Walden Walzer.
13. Les Trompettes.
15. Les Souvenirs.
16. En avant, dépêchez-vous.
18. Les plaisirs du camp.
19. Les ponts de chaînes (2e recueil).
22. Il n'y a qu'un Vienne.
23. Valse de la Josephstadt.
24. La réunion de Hietzing.
26. Le bonheur dans les montagnes.
31. Charmant walzer.
32. Galop vénitien et Fortunata.
33. Bénéfice walzer.
34. Vive la valse !
38. Souvenirs de Baden.
39. Tivoli de Vienne (1er recueil).
40. Valses favorites des dames de Vienne
43. L'Enlèvement des Sabines.
45. Tivoli de Vienne (2e recueil).
47. Vive la danse !
48. Toujours gai et content.
49. La vie est une danse.
50. Cotillon de la Straniera.
51. Plaisirs de Vienne.
56. Valses d'Alexandra.
58. Mon plus beau jour à Baden.
59. Les quatre tempéraments.
60. Les folies du carnaval.
61. Tausend sapperment-walzer.
63. La Gaîté.
64. Valses de Robert-le-Diable.
65. L'Insomnie.
66. Souvenirs de Pesth.
67. Mosaïque de Valses.
68. La belle Gabrielle.
70. Les vingt sous.
71. A la plus belle.
72. Le bon goût.
75. L'Iris.
76. Les Roses.
77. Seconde mosaïque de valses.
78. Souvenirs de Berlin.
79. Bon soir.
80. Les hommages.
81. Les Grâces.
82. Philomèle.
83. Les ailes de Mercure et galop de voyage.
84. A tous les cœurs bien nés que la patrie est chère!
87. Souvenirs d'Allemagne et le Soupir, grand galop.
88. Les Somnambules.
89. Valses des chemins de fer.
90. Le Feu de la jeunesse.
91. Grande valse du couronnement.
92. Cotillon sur les Huguenots.
93. Galop sur les Huguenots.
94. Le Bal d'artistes.
95. Les Dentelles de Bruxelles.
96. Les Fusées volantes.
97. Le Pèlerin au bord du Rhin.
98. Le Banquet.

Op.
99. Le Carnaval de Paris, grand galop.
100. Paris.
101. Le Télégraphe (mosaïque).
102. Hommage à la reine d'Angleterre.
105. Ma Patrie.
109. Plantes exotiques.
113. Les Gnomes.
115. Les Feuilles de roses.
116. Nouvelles valses de Vienne.
118. Le Myrte.
119. Recette pour la valse.
120. Sainte Cécile.
122. Les Branches de palmier.
123. Les Amours.
125. Étincelles électriques.
127. Les chants du Danube.
128. Apollon.
129. Adélaïde.
131. La Course.
132. La Débutante.
134. Égérie.
135. Le Maître de danse.
139. Les Fantastiques.
140. Les réunions musicales.
141. Les Ménestrels.
143. Latone.
145. Minos.
149. Les Démons.
150. Les Artistes.
152. Les Caprices.
154. Valses du Rhin.
155. Les jeunes Folles.
156. La belle Astrée.
159. Valser c'est vivre.
160. La Nymphe des bois.
163. Franche gaîté.
164. L'Aurore.
165. Les Roses sans épines.
167. Les Fruits de Vienne.
168. La Bienvenue.
170. Les Masques.
171. La Déesse.
172. Les Muses.
175. Farces du carnaval.
176. Secrets du monde dansant de Vienne.
179. L'Autriche.
180. Rêves d'une nuit d'été.
181. Rosalie.
182. Les Mousquetaires.
184. Concordia.
185. Sophie.
186. Les Moldaves.
190. Clara,
193. Chants de fête.
195. Les sans-façon.
197. Un bouquet de dahlias.
198. Les chants de mon village.
201. Themis.
203. Un premier amour.
204. Hélène.
207. Le Rossignol suédois.
208. Les Hirondelles.
212. Chansons de mai.
213. Fleurs des champs.
216. Les Barricades.
218. France et Liberté.

Chaque suite de valses, 4 fr. 50 c.

DERNIÈRE PENSÉE DE STRAUSS, 1 fr. net.

SOUS PRESSE.

Les Œuvres posthumes de l'auteur

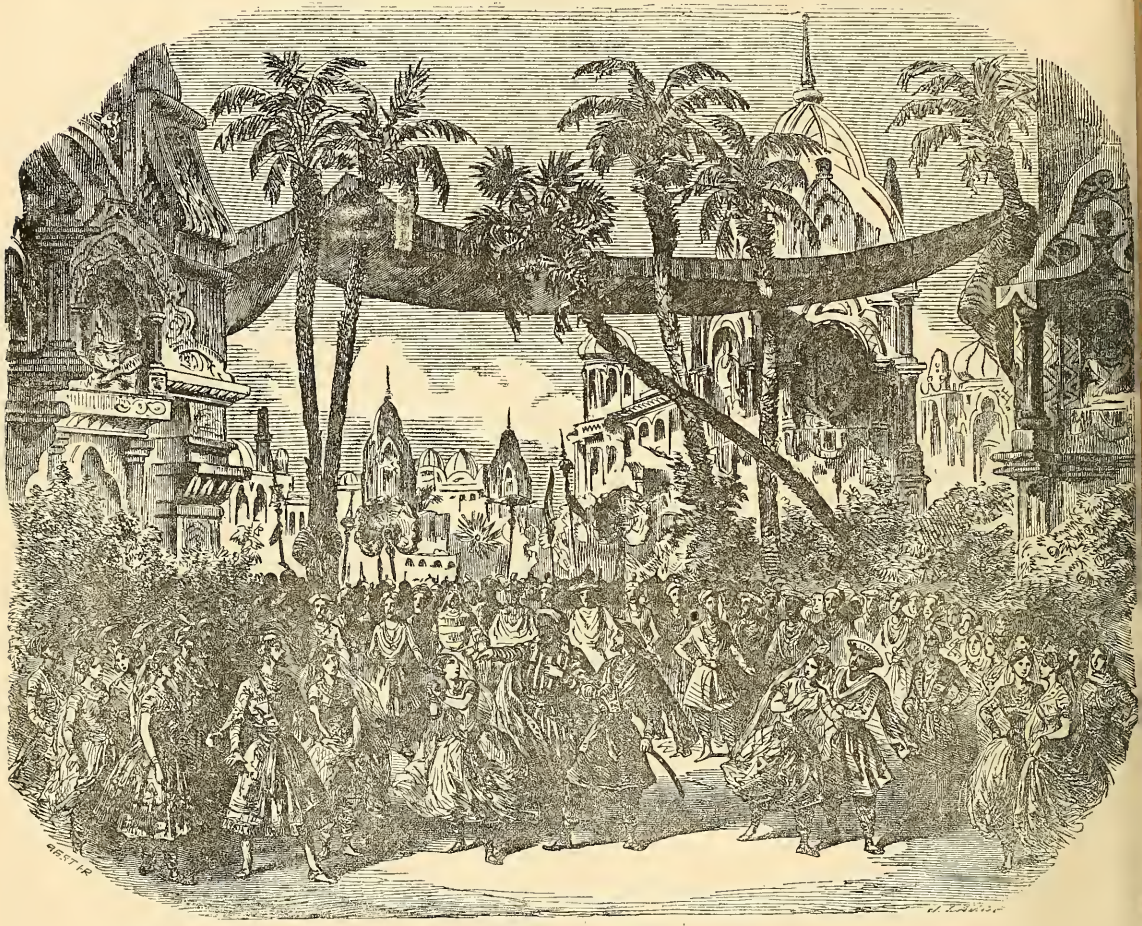
SEPT VALSES.

Op. 222. 224. 225. 230. 232. 239. 241.

BRANDUS et Cie, Rue Richelieu, 87. — ÉDITEURS. — TROUPENAS et Cie, 40, rue Vivienne.

LA FÉE AUX ROSES

Opéra-comique en 3 actes. — Paroles de MM. SCRIBE et DE SAINT-GEORGES.



MUSIQUE DE

F. HALÉVY.

AIRS DÉTACHÉS DE CHANT, arrangés avec accompagnement de piano, par GARAUDÉ.

N° 1.	Air, chanté par M. Battaille, « *Art divin qui faisait ma gloire.* »	2 fr. 50 net.
1 *bis*.	Le même, transposé pour voix de baryton	2 fr. 50 net.
2.	Trio chanté par Mme Ugalde, MM. Bataille et Jourdan, « *Voici la belle fille.* »	4 fr. » net.
3.	Romance chantée par Mme Ugalde, « *Près de toi je crois revivre.* »	2 fr. » net.
3 *bis*.	La même, transposée pour voix de mezzo-soprano ou contralto	2 fr. » net.
4.	Trio chanté par Mme Ugalde, Lemercier et Meyer, « *Désir de fille.* »	4 fr. » net.
5.	Duo chanté par Mme Ugalde et M. Bataille, « *Si tu pouvais devenir plus traitable.* »	3 fr. 50 net.
6.	Romance chantée par M. Audran, « *Oui, chaque jour je viens l'attendre.* »	1 fr. 50 net.
6 *bis*.	La même, transposée pour mezzo-soprano ou baryton	1 fr. 50 net.
7.	Air chanté par Mme Ugalde, « *Des roses, partout des roses.* »	2 fr. 50 net.
7 *bis*.	Le même transposé en *la* bémol	2 fr. 50 net.
8.	Air chanté par Mlle Lemercier, « *Je commande, je suis la reine.* »	2 fr. » net.
9.	Duo chanté par Mlle Lemercier et M. Sainte-Foy, « *Si votre langue peu discrète.* »	2 fr. 50 net.
9 *bis*.	Le même, pour mezzo-soprano et baryton	2 fr. 50 net.
10.	Romance chantée par Mme Ugalde, « *En dormant, en dormant, c'est à moi, délice suprême.* »	1 fr. 50 net.
10 *bis*.	La même, pour contralto ou mezzo-soprano	1 fr. 50 net.
11.	Duo chanté par Mme Ugalde et M. Audran, « *Eh! quoi ce doux songe où l'amour me plonge*	3 fr. » net.
12.	Air chanté par M. Bataille, « *Ne crois pas que je te cède.* »	2 fr. 50 net.
12 *bis*.	Le même, pour baryton	2 fr. 50 net.
13.	Couplets chantés par M. Jourdan et Mlle Meyer, « *Du sultan l'hymen se prépare.* »	1 fr. 50 net.
13 *bis*.	Les mêmes, pour mezzo-soprano et baryton	1 fr. 50 net.
13 *ter*.	Les mêmes, pour voix seule	1 fr. » net.
14.	Duo chanté par Mme Ugalde et M. Bataille, « *Ainsi la haine qui me brave.* »	3 fr. » net.
15.	Cavatine chantée par M. Audran, « *O toi qui peut-être ris de mon tourment.* »	1 fr. 50 net.
15 *bis*.	La même, transposée pour voix de mezzo-soprano ou baryton	1 fr. 50 net.
16.	Duo chanté par Mme Ugalde et M. Audran, « *Ah! monseigneur, à la vieillesse.* »	2 fr. 50 net.
16 *bis*.	Couplets (extraits du duo précédent), chantés par Mme Ugalde, « *Au temps de la jeunesse.* »	1 fr. 50 net.
16 *ter*.	Les mêmes, transposés pour voix de mezzo-soprano	1 fr. 50 net.

LA PARTITION DE PIANO, LA GRANDE PARTITION ET LES PARTIES D'ORCHESTRE, AINSI QUE TOUS LES ARRANGEMENTS DE CET OPÉRA, SONT A LA GRAVURE.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 45. 11 Novembre 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Schaffenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Bohrmann.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

SOMMAIRE. — Quatrième lettre, Bruxelles, par **Fétis** père. — Théâtre national de l'Opéra-Comique, le *Moulin des Tilleuls* (première représentation), par **H. Blanchard.** — Du pamphlet musical, par **Maurice Bourges.** — Méthode de plain-chant, de J. Wackenthaler, par **Georges Kastner.** — Nouvelles. — Annonces.

QUATRIÈME LETTRE

au directeur de la GAZETTE MUSICALE *de Paris.*

Bruxelles, 29 octobre 1849.

Mon cher monsieur,

Il me serait difficile de vous dire le caractère de l'émotion qui s'empara de moi lorsque j'entrai à Leipsick. Foyer de science et d'art depuis plus de trois siècles, cette ville m'inspirait à la fois du respect et de l'attendrissement, au souvenir des hommes dévoués, consciencieux, et des artistes de cœur dont elle fut de tout temps le séjour. La vieille *Thomasschule* (l'école de Saint-Thomas) m'apparaissait avec ses vénérables figures de Calvisius ou Kahlwitz au seizième siècle et de Kuhnau au dix-septième, réformateurs de méthodes et propagateurs de doctrines, ce qui ne les empêchait pas d'être inventeurs de mélodies qui ont défié la main du temps et que le peuple répète encore. Puis, j'apercevais au dix-huitième ce grand Sébastien Bach, idéalité colossale, dont l'imagination hardie fut secondée par le plus grand esprit de combinaison qui ait certainement jamais brillé dans l'art. Après lui, je me souvenais de noms qui, pour avoir moins d'éclat, rappelaient cependant des hommes d'un mérite réel, écrivains et professeurs, parmi lesquels je distinguais Adam Hiller, Doles, Schicht, et ce bon Rochlitz, esprit naïf et fin, bien que ces qualités semblent s'exclure, qui, par la part qu'il a prise à la rédaction de la *Gazette musicale* de Breitkopf et Hœrtel, a tant contribué à son succès. Enfin, le regret de la perte prématurée de Mendelssohn se réveillait à la vue de cette Leipsick qu'il avait tant aimée et qui lui était si dévouée. Lui aussi avait exercé là sur l'art une de ces influences vivifiantes qui laissent longtemps des traces de l'existence d'un artiste.

Malheureusement, à Leipsick, comme dans toutes les villes que j'ai visitées pendant ce voyage, j'arrivais en mauvaise saison pour entendre de la musique, car on n'en faisait nulle part. Je voyais les hommes avec intérêt; mais les voix et les instruments gardaient le silence.

Mon premier soin fut de chercher l'école de Saint-Thomas. J'y fus accueilli avec une bonté parfaite par M. Hauptmann (Maurice), artiste d'un rare mérite, et l'un des hommes les meilleurs et les plus obligeants que je connaisse. Des sonates et des concertos de piano, des quatuors de violon, des messes, dont une très-remarquable en *sol* mineur avec orchestre, au *Salve regina* du caractère religieux le plus tendre et le plus sympathique, enfin des chants caractéristiques pleins d'originalité et de douce mélancolie, ont fait la réputation de cet artiste, qui, d'ailleurs, n'est pas moins distingué comme professeur. Malheureusement, sa santé n'est pas bonne, et cette fâcheuse circonstance nuit à son activité productive. Il me reçut dans le même appartement qu'ont occupé tous les directeurs de musique de l'école Saint-Thomas, ses prédécesseurs, et c'est dans cette même pièce, dans le cabinet où je le trouvai, à cette place même qu'étaient le vieux fauteuil de Bach et la table où sa main a tracé ces immortelles conceptions qui porteront sa gloire dans les âges futurs.

C'était un samedi dans l'après-midi, et le lendemain, il devait y avoir à l'église Saint-Thomas de la musique avec orchestre, composée d'un motet de Mozart. M. Hauptmann m'exprima le regret de n'avoir pas été prévenu plus tôt de mon arrivée, pour me faire entendre quelque grande composition; mais déjà la répétition du motet était faite, et le temps manquait pour préparer autre chose. Fidèle au rendez-vous, je ne manquai pas d'être le lendemain dans l'église longtemps même avant que le service commençât. Après le chant liturgique commença le motet. Je dois l'avouer; pour la première fois, je regrettai que ces compositions de la jeunesse, ou plutôt de l'enfance de Mozart, n'aient pas été anéanties depuis longtemps. Subissant l'influence du mauvais goût de la musique d'église de son temps, ce génie qui s'est tant élevé dans quelques unes de ses œuvres religieuses d'une époque plus avancée, et dont le style est en général si sérieux ou si passionné, s'est laissé aller dans ces malheureuses productions à des vulgarités qui conviendraient mieux à des guinguettes qu'à l'église. On croirait entendre de la musique de ses prédécesseurs, Cannabich ou Haselbauer.

Dans l'exécution de la musique à Saint-Thomas, le chant est confié aux élèves de l'école; de bons artistes de la ville composent l'orchestre, peu nombreux. Les élèves sont au nombre de soixante; mais tous ne m'ont pas paru faire partie des chœurs. La plupart suivent les cours de l'Université après avoir fini leurs études à l'école, et rarement ils font leur profession de la musique, à l'étude de laquelle ils ne peuvent d'ailleurs accorder qu'un temps limité. Dans le petit nombre d'artistes formés à cette institution, on remarque Reissiger, qui est certainement un des plus distingués. Le peu de temps accordé à l'étude de la musique dans l'école de Saint-Thomas explique l'infériorité que j'ai trouvée dans le chœur, en le comparant à ce qu'on entend à Berlin et à Dresde. Au surplus, pour bien juger de ce qu'on y peut faire, j'aurais eu besoin d'entendre des ouvrages plus considérables.

M. Hauptmann remplit au Conservatoire de Leipsick des fonctions qui équivalent à celles de directeur, quoiqu'il n'en ait pas le titre.

Mendelssohn, qui a beaucoup contribué à l'organisation de ce Conservatoire, n'y exerçait, je crois, qu'une direction bénévole, sans titre et sans traitement, comme celle de Rossini sur l'école communale de musique de Bologne, il y a quelques années. Le compositeur Gade, lorsqu'il était à Leipsick, remplissait aussi quelques fonctions au Conservatoire, mais non celles de directeur; car au fait il n'y en a pas dans cette école, dont l'existence est fort précaire, par l'insuffisance du revenu. Le gouvernement saxon n'accorde rien pour elle, et la ville ne donne guère qu'un logement assez peu convenable. Les élèves, en nombre variable, sont à peu près soixante en ce moment. Ils paient une somme annuelle de *cent quatre vingt écus* de Saxe, c'est-à-dire environ sept cent soixante-quinze francs. C'est avec cela que les professeurs sont payés et que les dépenses de l'établissement sont acquittées. La plupart des professeurs sont des hommes d'un mérite incontestable; car, outre M. Hauptmann, on compte parmi eux M. Rietz, professeur de composition; M. David, maître de concert, pour le violon, et M. Moschelès pour le piano. Mais nonobstant les conditions de succès que présentent de tels artistes, l'existence du Conservatoire n'a rien de solide. Une école d'art ne peut prospérer si le gouvernement ne prend à sa charge ses dépenses et si l'instruction n'y est gratuite, comme dans les Conservatoires de France et de Belgique. Voyez le Conservatoire de Vienne, qui n'avait d'existence que par les secours de quelques personnes dévouées et les rétributions des cours! La révolution de 1848 l'a anéanti; et maintenant, si l'on veut le faire revivre, tout sera à recommencer.

Je viens de parler de MM. Rietz et David; permettez-moi de vous donner quelques détails sur ces artistes distingués. Le premier est un de ces hommes rares dont je vous entretenais dans ma dernière lettre, et qui, étrangers à tout charlatanisme, cherchent la science avec sincérité, cultivent l'art avec amour, et recherchent peu les succès d'apparat; en un mot, il est de ceux qui veulent *être* au lieu de *paraître*. Il est très-jeune encore, mais sa tête est forte et mûre. Ses nombreuses occupations comme professeur au Conservatoire, comme chef d'orchestre du théâtre, et ses élèves lui laissent peu de temps pour écrire; cependant on m'a cité avec éloges son drame musical de Gœthe, *Jery et Bately*, son ouverture, pour l'orchestre, de *Héro et Léandre*, quelques compositions pour le piano et des recueils de chants. Son intelligence dans la direction des orchestres est vantée par des hommes qui ont toute ma confiance. Il est très-regrettable que des dissentiments élevés entre lui et l'entrepreneur du théâtre l'aient décidé à donner sa démission de son emploi, et l'on peut craindre que l'Opéra de Leipsick ne perde quelque chose de l'état satisfaisant où il s'était maintenu jusqu'à ce jour, et qu'on n'ait lieu de regretter bientôt l'artiste distingué qui contribuait à ses succès. Lorsque j'étais à Berlin, on hésitait entre MM. Rietz et Dorn, directeur de musique à Cologne, pour remplacer Nicolay dans la direction de l'orchestre du Théâtre-Royal; ce dernier, né Prussien, a été préféré.

M. David, violoniste de grand mérite et compositeur très-estimé pour son instrument, est aussi un de ces hommes de cœur qui aiment l'art pour lui-même et y trouvent la première récompense de leurs efforts. Né à Hambourg, en 1810, d'une famille que je crois d'origine française, il a la vivacité, l'*entrain* des hommes de cette nation, et je puis ajouter à bon droit qu'il en a l'urbanité; car je n'oublierai jamais l'accueil gracieux que j'ai trouvé chez lui et dans son aimable famille. A l'âge de vingt-six ans il succéda au maître de concert, Matthæi, (1er mars 1836), dans les emplois qu'occupait celui-ci, et depuis lors il y remplit la place d'une de ces âmes d'élite dont quelques-unes suffisent pour animer tout un peuple d'artistes. Chef d'orchestre des concerts, premier violon au théâtre et à l'église Saint-Thomas, et occupé par un grand nombre d'élèves, il a à Leipsick une existence honorable et digne de son talent.

Les hommes distingués dont je viens de parler, auxquels je dois ajouter M. Hœrtel, l'un des chefs de cette grande maison séculaire qui tient le premier rang dans le commerce de la musique, ont rendu mon trop court séjour à Leipsick aussi intéressant qu'agréable. A la capacité des affaires, M. Hœrtel unit un vif sentiment de l'art, et quelque chose de poétique qu'il est bien rare de rencontrer chez un négociant. C'est un de ces hommes qui ont besoin d'être observés pour laisser découvrir toute leur valeur.

Pendant que j'en suis à mes souvenirs des personnes, je dois dire aussi quelques mots de M. Charles-Ferdinand Becker, organiste de l'église Saint-Nicolas, et l'un des professeurs du Conservatoire. C'est un petit homme tout d'une pièce, qui m'a paru fort avenant. Nous avons fait ensemble les conversations les plus amusantes. Quoiqu'il entende bien le français, il ne le parle pas; et moi, j'étais peu tenté de lui faire entendre le baragouin dans lequel je transformais la langue allemande, et qui excitait quelquefois l'hilarité des hôtelliers et des marchands. Il me parlait allemand, je lui répondais en français, et nous nous entendions à merveille. Ce bon M. Becker m'avait fait récemment l'honneur de me dédier un de ses ouvrages; je lui devais des remerciements : ce fut l'occasion de ma visite. Je le trouvai se pâmant d'aise à la vue des volumes rares qu'il a rassemblés. C'est un travailleur d'une patience exemplaire, à cheval sur les faits et les dates, et qui compile de la bibliographie avec amour. Il ne m'a pas paru attacher une grande importance aux idées contenues dans les livres, mais il en connaît parfaitement les éditions.

A Leipsick, comme à Dresde, comme à Berlin, j'ai remarqué chez les artistes, et dans la population en général, des tendances sérieuses vers l'art qui n'existent plus dans le midi de l'Europe. Notre scepticisme, notre indifférence, notre matérialisme social, n'ont point encore pénétré chez ces peuples aux cœurs exaltés, aux cerveaux poétiques, en dépit des éléments révolutionnaires qui les agitent. Leur organisation morale les protége contre l'influence délétère de ces éléments qui, depuis soixante ans, nous ont desséchés et réduits à l'état misérable où l'on nous voit aujourd'hui. Chez nous l'art n'est plus qu'un amusement, quand toutefois il amuse; mais dans l'Allemagne du Nord, c'est un besoin de l'âme, une religion. Le sentiment de la vénération n'existe plus parmi nous, et nos plus grands artistes, non seulement ne l'inspirent plus, mais n'excitent plus même de curiosité; nous les voyons passer au milieu de nous du même œil que nous verrions le dernier des représentants. Qu'il y a loin de là, mon Dieu, aux émotions que faisait naître, dans ma jeunesse, l'aspect des hommes illustres de ce temps! De quel respect n'étions-nous pas saisis lorsque nous nous trouvions en présence de Méhul, de Cherubini ou de tout autre grand artiste! Où retrouver maintenant ce sentiment, si ce n'est dans la partie de l'Allemagne dont je parle? Certes, ce n'est pas en France qu'on verrait toute une vaste contrée, telle que celle qui s'étend de Francfort à Berlin, s'animer au souvenir de l'anniversaire d'un poëte, comme on l'a fait à Weimar, à Leipsick, à Dresde, à Berlin et dans cent autres lieux, pour honorer la mémoire de Gœthe! Et pourtant c'est à ces conditions que l'art existe et fleurit dans un pays.

Ces réflexions, je les faisais à Leipsick en voyant chez Hœrtel, chez Hauptmann, chez David et chez Rietz les vifs regrets, les pieux souvenirs et la vénération qui les saisissait au seul nom de Mendelssohn. Véritable artiste par l'esprit, par le tempérament et par l'éducation, Mendelssohn avait trouvé chez ces hommes d'élite la sympathie la plus dévouée. Mais ce n'était pas seulement dans leur cercle que s'exerçait sa sphère d'action : Leipsick tout entière éprouvait pour lui une de ces admirations qui ne se posent pas de limites. Je ne dirai pas que l'artiste était le roi de cette ville, car ce titre ne peut plus guère se séparer en Allemagne de l'idée de révolte, il en était le dieu. Lui-même éprouvait pour Leipsick une préférence invincible. Berlin et Francfort, nonobstant les liens de famille et d'alliance, n'avaient pas pour lui le même charme, parce qu'il n'y trouvait pas le même dévouement. S'il était permis de pénétrer par induction dans les secrets de l'âme de l'artiste, je dirais que Mendelssohn éprouvait le besoin de la domination dans son art, qu'il aspirait au rôle de chef de la musique en Allemagne, et vraisemblablement qu'il s'y reconnaissait des

droits. Leipsick n'avait pas hésité à le proclamer comme tel; mais quels que fussent les succès que ces ouvrages obtenaient dans le reste de l'Allemagne, il n'y était pas encore arrivé à cette réalisation de ses vœux. Berlin lui opposait Meyerbeer, dont la renommée était d'ailleurs bien plus populaire dans toute l'Europe; Vienne, qui a toujours eu peu de penchant pour ce qui lui venait du Nord, et qui, d'ailleurs, semble s'éloigner de plus en plus de la musique sérieuse, Vienne se montrait assez indifférente; de là l'espèce d'aversion qu'il avait prise dans les derniers temps pour la capitale de la Prusse, quoiqu'il y eût vu le jour, et le dédain qu'il affecta dans son voyage à Vienne et qu'on lui a reproché. Dans cette disposition d'esprit, il n'est pas étonnant que Leipsick ait eu toutes ses sympathies, et qu'un égal penchant les ait unis l'un à l'autre.

Si l'on examine avec impartialité les titres de Mendelssohn à cette domination artistique, objet de son ambition, on est conduit à des considérations qui ne sont pas sans intérêt sous le rapport de l'histoire de l'art. Qu'il ait été un grand musicien; qu'il ait écrit en général d'une manière aussi élégante que correcte; qu'il eu l'instinct d'une harmonie riche et piquante, de modulations imprévues et d'effets nouveaux d'instrumentation; enfin qu'il y ait dans ses ouvrages les qualités classiques qui constituent l'art sérieux, cela n'est pas contestable. J'ajouterai même qu'il y a de la fantaisie dans sa pensée, et qu'elle se produit souvent sous des formes inusitées, surtout dans sa musique instrumentale. Voilà, sans doute, de grandes qualités; néanmoins, si l'on cherche dans les œuvres du compositeur quelque chose qui décèle le caractère de création par lequel l'art se transforme, et qui soit le signe d'une époque, on ne le trouvera pas. Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, ont été les chefs d'école de leur temps par quelque qualité saillante et par des beautés d'un caractère déterminé, qu'on désigne en général sous le nom de *style* de tel ou tel de ces maîtres. Le plus grand inventeur entre ces illustres maîtres est incontestablement Mozart: aussi le considérai-je comme le plus parfait des compositeurs; mais tous ont eu dans leurs productions ce caractère de grandeur et de nouveauté par lequel se manifestent un chef d'école et un type d'époque. Charles Marie de Weber même, quoique bien inférieur à Mendelssohn comme écrivain et comme harmoniste, s'est acquis aussi une grande célébrité par l'originalité de son sentiment dramatique. Il y a dans sa musique quelque chose qui vous saisit tout d'abord, comme n'existant pas ailleurs. C'est par là qu'on est le chef d'une époque; c'est par là que Rossini, dont Mendelssohn estimait si peu les productions, laissera un grand nom dans l'histoire de la musique; car lui aussi eut ces qualités de l'invention qui saisissent le vulgaire comme l'artiste et décèlent l'homme du temps. Mendelssohn, au contraire, brille par mille qualités et n'a aucun des défauts qu'on peut reprocher à Weber, à Rossini; mais ce qui lui appartient en propre ne se fait remarquer que dans les détails, et le caractère d'originalité y manque de puissance. Cette puissance résulte de la spontanéité de la pensée; rien ne peut la remplacer, et sans elle le succès n'est jamais populaire, universel. Or, sans la popularité, sans l'universalité, la domination de chef d'école ne peut s'établir incontestée. On peut être considéré comme tel dans un lieu ou dans un autre et pendant un temps plus ou moins long; mais quand vient l'histoire avec sa précise détermination de la valeur de chacun, elle n'enregistre point parmi les inventeurs ceux dont les ouvrages n'ont pas saisi toutes les populations par leur originalité caractérisée, car elle-même ne saurait déterminer en quoi cette originalité consiste.

J'ai dit tout-à-l'heure que Mendelssohn n'a aucun des défauts de Weber et de Rossini; il en a pourtant un qui lui est propre, et peut-être est-ce ce défaut qui a opposé le plus grand obstacle à l'universalité de ses succès. Ce défaut, je l'ai déjà signalé ailleurs, et j'ai dit qu'il a manqué à ce musicien éminent d'avoir le sentiment du rhythme phraséologique et périodique. On serait même tenté de croire qu'il y avait en lui une sorte d'aversion pour ce rhythme, par le soin qu'on lui voit mettre à éviter toujours la cadence, à faire des enjambements d'une phrase sur l'autre, et à faire de sa pensée quelque chose qui n'a pas de fin. On ne peut imaginer ce qu'il y a de pénible pour un auditoire dans ce roulis de musique dont il ne saisit pas le caractère rhythmique! Vraisemblablement, Mendelssohn a été séduit par l'apparente originalité qui résulte de ces formes inusitées; mais de toutes les conceptions originales, celle-là est la plus malheureuse, car elle est en opposition absolue avec l'organisation humaine.

Quoi qu'il en soit de ces observations, Mendelssohn n'en est pas moins, je le répète, un compositeur de grand mérite, dont les productions seront toujours estimées des connaisseurs par de belles qualités classiques dont il a su faire une heureuse alliance éclectique avec les hardiesses harmoniques et les fantaisies du romantisme.

Agréez, etc.

FÉTIS père.

THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Le Moulin des Tilleuls.

Libretto en un acte de MM. Mallian et Cormon, partition de M. Maillart.

(*Première représention, le* 9 *novembre* 1849.)

Notre ami Alphonse Karr s'est mis tout d'abord au rang de nos premiers romanciers modernes par son charmant livre intitulé : *Sous les Tilleuls*. Le *Moulin des Tilleuls* obtiendra-t-il autant de succès que l'ouvrage du romancier? Qui vivra verra. Si ce titre porte bonheur aux auteurs de ce petit acte, ils pourront emprunter au même écrivain le titre d'un nouvel opéra intitulé *Fa dièze*, qui serait éminemment lyrique et musical. En attendant ce nouveau libretto, constatons que celui du *Moulin des Tilleuls* a réussi gentiment au théâtre Favart. Cette pièce est une bergerie un peu bien développée, mais naïve, sentimentale et assez comique; elle exhale un parfum de chalet ou du *Chalet* qui n'est pas sans charme, bien qu'elle tombe un peu dans la sensiblerie.

Le sergent Robert, le héros de la chose, est un de ces nombreux et jolis soldats de la famille du sergent Max de ce *Chalet* que nous venons de citer; il ressemble bien un peu aussi au sergent Stanislas de *Michel et Christine*, personnages sensibles, brusques et généreux; mais ce sont les qualités et les défauts inhérents au genre de l'opéra-comique, dans lequel il faut souvent que *le vrai ne soit pas vraisemblable*. Le sergent Robert le prouve en parlant de conscription, en traitant de conscrits ses amis d'enfance, quand il revient au village où il est né, lui qui fait partie du régiment de Champagne, sous l'ancienne monarchie, alors qu'on pensait peu, ou pour mieux dire point, à la conscription. Cela ne l'empêche pas d'être un brave et loyal garçon, de céder de bonne grâce la main de sa future qui vient d'épouser Trichard, le fermier de son moulin des Tilleuls, et de réparer la brèche qu'il avait faite à la réputation d'une jeune villageoise, en l'épousant, ce qui met tout le village dans la douce nécessité de rechanter à l'unisson, et même en excellente harmonie, un peu précieuse et recherchée parfois : Célébrons l'hyménée, etc.

Le compositeur, M. Maillart, auteur de la partition de *Gastibelza*, s'est heureusement inspiré de cette bergerie; il en a fait une jolie idylle musicale, contrastée de mélodies champêtres et de refrains militaires. L'ouverture, comme c'est maintenant l'usage, est une marquetterie de motifs empruntés à la partition. Cette ouverture se distingue par un cliquetis de fanfares, de tyroliennes, de phrases champêtres que se partagent la clarinette, le cor, les trompettes, le triangle et les flûtes, qui en font une préface pittoresque, chaleureuse et brillante d'instrumentation, sans que cela soit pourtant une de ces symphonies logiques et toutes d'une pièce, comme les belles ouvertures de Méhul, de Berton, et de nos autres maîtres de l'école française.

On distingue dans l'introduction une velléité de canon d'un joli dessin, trop tôt abandonné, sur ces paroles :

Auprès de femme jolie
Doucement passer sa vie.

L'orchestration de M. Maillart est vivace et riche, sans nuire à sa mélodie, qui, si elle n'est pas toujours bien neuve, est toujours vraie et bien déclamée. Le duo entre les deux jeunes villageoises : *Reste encore*, est pittoresque et plein de charme. L'orchestre est scintillant de coquetterie sur le motif de tyrolienne dans lequel la jeune mariée dit à son amie :

Dans cet asile
Calme et tranquille
Reste avec moi.

Le grand air du sergent Robert : *Salut, séjour de mon enfance*, est un peu prétentieux. Ses couplets : *Quand le sergent défile à la parade*, sont mieux dans le caractère du personnage. Il y a quelque chose de pittoresquement musical dans l'accompagnement de ces couplets, dans le bruit des baguettes de tambours, dans les pleurs, les sanglots, des Arianes de garnison abandonnées, fort bien figurés par l'orchestre. Puis vient, par un heureux contraste, la chanson villageoise dite par par Mme Trichard sur ses moutons :

Moutons si blancs, si doux,
Quand mon cœur bat, il bat pour vous.

Cela est naïf et plus vrai que la fameuse épître de Mme Deshoulière, et jusqu'à la vibration, dont la cantatrice abuse un peu, qui donne la vérité du bêlement des agneaux à ce petit tableau villageois qui rappelle ceux de Watteau. Le trio : *Délicieux moment*, débute par une jolie phrase. C'est d'un style clair, élégant, trop élégant même pour les personnages. Les modulations qui suivent cette phrase sont neuves et piquantes; mais le trio qui vient ensuite est long, froid et offre sur les mots : *Destin prospère*, une de ces mélodies qui appartiennent à tout le monde et dont un compositeur au style distingué, comme M. Maillart, devrait s'abstenir. L'air de la jeune vivandière commence par un trop solennel récitatif et finit par une valse un peu trop vulgaire. Les couplets du sergent Robert : *Loin du pays, n'ayant plus d'espérance*, sont d'une mélodie suave et rêveuse, et dits d'un sentiment musical exquis. Les partisans de la bonne prosodie française voudraient seulement que ce qu'on appelle la bonne note ne tombât point, à la fin du couplet, sur la première syllabe du mot *souvenir*, ce qui prête à une grotesque équivoque, mais que cette note de valeur se reposât sur *un* souvenir. Au reste, Hermann-Léon a parfaitement joué et chanté le sergent Robert; Sainte-Foy a été comique comme à son ordinaire, et Mlles Lemercier et Meyer ont été charmantes dans les deux villageoises sensibles. C'est encore un succès à enregistrer pour le théâtre de l'Opéra-Comique.

HENRI BLANCHARD.

DU PAMPHLET MUSICAL.

Le voilà bien loin de nous et des usages de notre époque ce genre de pamphlet si aimé de nos pères, si longtemps vivace, si fécond surtout au XVIIIe siècle, et qui tient une place considérable dans l'histoire de la critique musicale en France. En prenant son vaste essor, en embrassant toute chose dans son immense étreinte, le journalisme quotidien, hebdomadaire, l'a frappé de nullité. Le feuilleton moderne a détrôné le pamphlet. Mais jadis, avant que parmi nous la presse eût multiplié prodigieusement ses organes et ouvert les cent bouches qui épanchent journellement le blâme ou l'éloge, lorsqu'il n'existait pour la critique artistique et surtout pour la critique musicale d'autre publication que le *Mercure* aux pâles et insipides louanges, ou l'*Almanach des spectacles*, aride *memento* de nomenclatures, elle ne pouvait réellement se faire jour que par la voie du pamphlet, de la brochure. Certes il y avait alors comme aujourd'hui de gros livres savants, de doctes traités, où le bon même l'emportait sur le mauvais. Mais qui les lisait? Les hommes spéciaux seulement. Au monde du bel air, frivole, superficiel, il fallait autre chose que des ouvrages *ex-professo*, une manière de style plus facile, plus vive, plus galante. L'austère in-folio, l'épais in-quarto, l'in-douze même, un peu compacte et sérieux, effarouchait ces élégantes nonchalances, qui pourtant en fait d'art dirigeaient le goût du jour. Combien mieux était accueillie la mince brochure de dix, vingt, trente pages, aussi légère de format que de forme, feuilletée en un instant, parcourue d'un regard, pourvue surtout d'un titre provoquant comme *le Brigandage de la Musique italienne* ou *le Petit prophète de Bochmischbroda!* Le pamphlet donc était lu et relu; il portait coup; il laissait trace. Aussi fut-il, en mainte occasion, le véritable champion de la raison et du sens commun outragés.

Leste, dégagé, tout pétillant de cet esprit caustique, acéré, de cette verve railleuse et mordante qui appartient au siècle de Voltaire, le pamphlet, inépuisable en tours ingénieux, en saillies finement aiguisées, s'épanouit, dans la sphère musicale, en mille étincelles subtiles, rapides, souvent éblouissantes, éclairs fugitifs qui jetèrent plus d'une fois sur le faux et le mauvais les lueurs de la vérité. Revêtant selon le besoin vingt habits différents, empruntant tour-à-tour la forme de factum, de mémoire, d'observations, d'entretien, de lettre, de réponse, le pamphlet, depuis Saint-Evremont et Fresneuse de la Vieuville jusqu'à Grimm, Suard et l'abbé Arnaud, en vint à produire une volumineuse collection, indissolublement liée à l'histoire de l'art en France. Qui pourrait, mieux que ces petits écrits, si caractéristiques en général, peindre avec plus de vivacité et d'animation colorée, les luttes passionnées des factions musicales, les crises révolutionnaires du royaume de l'harmonie? Qui dirait mieux tous ces minutieux incidents de la chronique secrète qui composent la physionomie d'un individu, d'une période, d'une époque?

Au temps où le monde dilettante se fractionnait en partis et, par la voie de la discussion et même de la dispute, marchait à son insu au perfectionnement de l'art, le pamphlet fut la meilleure, la seule arme de guerre offensive et défensive, arme imprégnée de ce mortel venin qu'on nomme le ridicule. Il y eut par intervalles comme une pluie de ces flèches légères, au dard aigu et délicatement empoisonné : pamphlets contre Lully, pamphlets contre Rameau, pamphlets pour la musique italienne, pamphlets pour la musique française, pamplets pour ou contre Gluck, pamphlets contre ou pour Piccinni, pamplets enfin de toute nature en faveur des demoiselles de l'Opéra contre les directeurs, en faveur des directeurs contre les demoiselles de l'Opéra, et bien d'autres encore.

Le mauvais côté du pamphlet, c'est que trop souvent il visait aux personnalités injurieuses. Lorsqu'il ne se renfermait plus dans le cercle des questions d'art générales, il recherchait sans façon le scandale, fouillait avec impudence dans la vie privée, étalait sans pitié hontes et faiblesses, et n'hésitait pas à traîner ses victimes sur la claie plutôt que de perdre un bon mot, une plaisanterie qui emportait la pièce. Ce fut là son grand tort. Mais la critique historique fait justice des hyperboles de l'envie, de la haine, de la passion, de la calomnie. On sait aujourd'hui ce qu'il faut croire et ce qu'il faut écarter, par exemple, dans le mémoire de Guichard contre Lully, dans les attaque dirigées contre J.-J. Rousseau à propos du *Devin du Village*; dans le *Plaidoyer pour le sieur Monnet, directeur des spectacles à Lyon, contre la demoiselle Duval, ci-devant actrice de l'Opéra*; dans le *Factum pour Mlle Petit, danseuse de l'Opéra, révoquée, complaignante, au public*, etc... Les auteurs de ces factums, messieurs les avocats surtout, ne se faisaient point faute d'égayer les juges et le public aux dépens de la morale et de la partie adverse, notamment lorsque quelque sirène ou Terpsichore de l'Académie royale de musique, un peu moins chaste que Lucrèce, se portait défenderesse ou demanderesse. Et encore que d'enjouement dans ces pages d'une modestie douteuse! que d'esprit malin répandu à profusion aussi dans ces épigrammes versifiées, dans ces couplets de vaudevilles, qui étaient la menue monnaie de la critique et une façon de pamphlet perfidement populaire!

La portée utile et sérieuse du pamphlet, son titre à l'attention spé-

ciale de l'historien, c'est d'avoir singulièrement aidé à dégager le bon et le vrai du fatras des préjugés et des erreurs. Par là, il a rendu d'éminents services à l'art musical, et n'a pas peu contribué à l'amélioration et aux transformations du goût en France. Il va sans dire que nous écartons le pamphlet qui s'inspira, à toutes les époques, de l'esprit opiniâtrement conservateur et réactionnaire par aveugle routine. Dans toute querelle artistique, la vérité et le droit sens ne pouvant être que d'un seul côté, celui-là seul méritait bien de la postérité qui travaillait à faire triompher la cause du goût et de la raison. Il n'est pas une période de l'histoire de notre art, jusqu'à l'époque du développement de la presse quotidienne, et même un peu au-delà encore, où le pamphlet n'ait eu à jouer un rôle utile, régénérateur, et n'ait tendu, sous son apparence frivole et avec ses allures badines, à faire toucher du doigt le ridicule, l'absurde, d'une forme, d'un genre que réprouvait le bon sens. Ainsi, pour la scène lyrique, il a toujours devancé la suppression d'un abus, en signalant à la raillerie et au dédain le préjugé qui maintenait cet abus à l'état de coutume consacrée. Le hasard amène sous notre main un petit pamphlet de cette sorte, bien reçu en son temps, et que nous reproduisons ici parce qu'il est devenu rare, et qu'en raison de sa brièveté il court le risque de se perdre tout-à-fait.

Il y a dans les fastes de l'Opéra français une période d'assez longue durée où poëtes, musiciens, amateurs se prirent d'engouement pour un genre bizarre d'opéra-ballet. Dans les pièces de cette nature, dont l'*Europe galante* est le prototype, chaque acte avait son sujet propre, ses personnages particuliers, son action spéciale, et ne se rattachait aux autres actes que par un lien purement métaphysique, par un rapport très-éloigné que le titre et le prologue essayaient de justifier. C'est ainsi que *les Eléments* contenaient, outre le prologue explicatif, quatre petits drames indépendants, motivés par quatre sujets distincts qui caractérisaient successivement l'*air*, la *terre*, l'*eau*, le *feu*. A ce genre, qu'on peut assimiler à un cadre renfermant une série de médaillons détachés, appartient une foule d'autres opéras-ballets, tels que les *Sens*, les *Amours des dieux*, les *Plaisirs de l'été*..., etc.

Cette forme, que le fameux Rameau venait de rajeunir dans ses *Indes galantes*, grâce au talent d'une plume plus riche, plus originale que celle de ses devanciers, jouissait encore d'une haute faveur, lorsque parut un petit pamphlet tourné en manière de plan d'opéra. Les *Supplices*, tel est est le titre de ce ballet *tragico-galant*, titre neuf, engageant, s'il en fut jamais. L'auteur anonyme fait précéder son scenario burlesque de ces quelques mots :

« Voici un sujet d'opéra qui aurait sans doute un grand succès s'il était travaillé de main de maître. On prie ceux qui ont un talent décidé pour ce genre d'ouvrage de vouloir bien exécuter celui-ci selon le plan qu'on en propose. Rien ne contribue davantage au succès des opéras que la convenance parfaite entre le genre de poésie et le genre de musique. Il faut des Issé à des compositeurs tendres et gracieux ou des Médée et des Circé à des auteurs fougueux et chromatiques. On a cru ne pouvoir mieux aider, selon son caractère, le musicien nouveau qu'en offrant à son génie les trois sujets si naturellement cousus qui remplissent ce ballet, et qui sont neufs et tirés de la Fable. »

Ici le poëte entre en matière par le prologue. « Le prologue, poursuit-il, aura le mérite de l'allégorie la plus sensible, tel que ceux dont Quinault a donné le modèle. Ce sera le combat des Piérides contre les Muses. Ces orgueilleuses mortelles défièrent au chant les déesses de l'harmonie. Leur changement en pies est la catastrophe connue de tout le monde. Le contraste de ces deux sortes de musique satisfera les goûts les plus opposés. »

Après l'agréable perspective de ce chœur de pies (rappelez-vous que dans *Platée* Rameau fit chanter les grenouilles), l'auteur passe au détail des trois entrées, qu'il intitule les *Pendus*, les *Écartelés*, les *Brûlés*. Il continue ainsi :

« *Première entrée*. LES PENDUS. La fable d'Iphis, amant désespéré, qui se pendit devant la porte de la cruelle Anaxarète, est détaillée dans Ovide. Ce sujet est choisi à l'avantage du sexe, dont l'opéra ne manquera pas de célébrer les rigueurs. Il est d'un grand exemple pour les mœurs et une belle leçon pour la jeunesse de ce siècle. Les plaintes d'Iphis, sa généreuse résolution, la surprise d'Anaxarète en mettant la tête à la fenêtre, en apercevant cet objet lugubre, les clameurs des chœurs attendris d'un spectacle si singulier, fournissent un beau chant à la musique. L'air des *Pendus : Or, écoutez*... etc., tout trivial qu'il est, sera ennobli et déguisé par la surcharge d'accompagnement ou par la variation des mouvements secrets de l'art, très-usités par l'auteur en question.

» *Seconde entrée*. LES ÉCARTELÉS. Sinnis, ce fameux brigand qui fut vaincu par Thésée, attendait les passants sur le chemin; il les attachait à des branches d'arbres qu'il pliait jusqu'à terre, et qui, en se relevant vers leurs tiges par leur ressort naturel, séparaient les membres des patients. Le bruit que firent les branches, le craquement des os..., etc., sont des choses que la musique n'a point encore rendues. Cet acte sera singulier pour l'exécution; les plus faibles danseurs s'élèveront aussi haut que les plus agiles, et cette entrée seule suffira pour attirer tous les sauteurs et voltigeurs les plus hardis. Prééminence de l'opéra sur la foire.

» *Troisième entrée*. LES BRULÉS. Le taureau de Phalaris est une idée qui se présente d'elle-même et qui occasionne une belle décoration, le pétillement des flammes, les cris des acteurs et actrices qui mugiront dans le taureau d'airain, les concerts des voix qui crient au feu, les deux chœurs dedans et dehors, ceux des embrasés, ceux des complaignants, les danses des ministres, le flambeau à la main, tout cela peut enfanter ces horreurs qui saisissent l'âme la plus insensible. A l'égard des airs, on a pour modèle ceux que les brachmanes chantent autour des bûchers des femmes qu'ils font brûler à l'enterrement de leurs maris; et si les acteurs font quelque difficulté de se prêter à cette entrée, MM. les directeurs ont la force en main et savent se faire obéir. »

MM. les directeurs cependant ne paraissent pas avoir goûté l'officieux avis de l'aimable auteur des *Supplices*. On ne vit de grands écarts que ceux du beau danseur Dupré; et en fait de brûlés, il n'y eut toujours que les cœurs trop inflammables que Mlles Pélissier et Fel ne cessaient d'incendier; mais le pamphlet n'en fit pas moins son effet. Le ridicule de ce genre incohérent et sans liaison fut compris et disparut rapidement pour céder la place à une coupe dramatique moins déraisonnable. A son tour aussi, le genre du pamphlet musical a disparu. Pauvre petit pamphlet, si rieur, si folâtre, si mignon, alerte, furtif, effronté, ainsi qu'un joli abbé de ruelle! On l'a mis au rebut. Il est passé à la suite de ses contemporains, les jeux, les ris, les grâces et ce volage essaim de petits amours qu'il fouettait du bout de sa plume ironique et moqueuse. Il faisait justice de l'art de son temps; le temps a fait justice de sa pétulance surannée. Mais s'il est mort aux actualités, il vit du moins dans les souvenirs de l'histoire, et l'histoire, dans son équitable évocation du passé, lui rend en estime la part de bien qu'il fit à l'art et à la critique.

MAURICE BOURGES.

MÉTHODE DE PLAIN-CHANT.

PAR JOS. WACKENTHALER,

Maître de chapelle de la Cathédrale de Strasbourg.

Débris des anciens âges, forme arrêtée et immuable d'un genre de musique qui diffère essentiellement de l'art moderne et qui demeure complétement étranger à nos habitudes et à nos goûts, le plain-chant aujourd'hui, toute réserve faite de son application au culte divin, ne présente plus guère d'autre intérêt que celui qui peut s'attacher à une langue morte. Toutefois, il mérite d'être étudié avec conscience et vénération en raison de sa haute antiquité et des curieux monuments qu'il nous a transmis. J.-J. Rousseau a reconnu que le plain-chant est un reste bien défiguré, mais pourtant bien précieux, de l'ancienne musique grecque. M. Fétis, de son côté, a dit qu'un nome grec était à peu

près ce que sont le *Pange linguâ*, le *Veni creator*, l'*Ave Maris stella*, de nos antiphonaires. Il a même ajouté que ce furent ces nomes ou airs chantés en l'honneur des dieux du paganisme, qui servirent longtemps après à saint Ambroise, lorsque celui-ci jeta les premiers fondements de l'église latine. Les récents travaux de M. Vincent, travaux que l'Académie des inspections a fait imprimer dans le tome XVI des *Notices et extraits*, et que le monde savant a accueillis avec beaucoup de faveur, corroborent ces témoignages. Entre autres harmonies que la Grèce nous a léguées, on peut citer d'après l'érudit écrivain : 1° sur l'harmonie phrygienne, le chant *Laudate Dominum, omnes gentes*; 2° sur l'harmonie dorienne, le chant *Dixit Dominus domino meo*; 3° sur l'harmonie hypodorienne, le chant *In exitu Israël de Egypto*; 4° sur l'harmonie hypolidienne, le chant de l'office des morts *Kyrie eleison*; 5° sur l'harmonie mixolydienne, le chant *Exaudi, Domine, deprecationem meam.* — M. Vincent, dans une note qui figure au nombre de celles dont il a enrichi son travail sur les divers manuscrits grecs relatifs à la musique, arrive à reconnaître et à établir que l'idée mélodique de la première strophe de la première pythique de Pindare se trouve reproduite dans la prose *Lauda Sion*. Ce fait, selon lui, s'explique de la manière suivante : Pindare, se proposant de célébrer une victoire remportée aux jeux pythiens, dut chercher à imiter le célèbre nome composé en l'honneur de la victoire remportée par Apollon sur le serpent python, et l'église chrétienne ayant de son côté un triomphe à célébrer, mais il est vrai celui du Christ, fut naturellement conduite à s'approprier pour la fête établie en commémoration de ce triomphe et où retentit le *Lauda Sion*, le chant consacré d'abord aux mystères payens. On l'a dit avec raison : les œuvres de l'esprit humain ont une étrange destinée! Voilà des harmonies composées en l'honneur des faux dieux qui sont répétées dans les temples modernes en l'honneur du Dieu révélé. Les hommes et les rites ont changé, le nom de Jehova a été substitué à celui de Jupiter, mais les formes de la prière n'ont point varié, les chants d'adoration sont restés immuables. C'est que la divinité, elle aussi, ne change pas. C'est que derrière l'idole à laquelle les aveugles croient, portent leur encens, il y a toujours le vrai Dieu vers qui remonte toute chose. En général, les pratiques liturgiques se fondent sur une tradition que la foi respecte et s'efforce de dérober aux caprices de l'imagination des hommes. L'immobilité en pareil cas est réputée une garantie de durée; toute innovation, au contraire, une cause de ruine. Ces idées sont communes aux religions de l'antiquité comme à celles des temps modernes; les écrivains ecclésiastiques n'ont fait que répéter là-dessus ce que les philosophes des siècles payens avaient dit longtemps avant eux. A quoi tient cette opinion singulière? Sans doute à la confiance que l'on avait primitivement dans les propriétés de certaines combinaisons de notes, de certaines harmonies, dont les unes, disait-on, avaient le pouvoir d'inspirer de bons sentiments, de porter à des actions vertueuses, tandis que les autres développaient de mauvais instincts et faisaient commettre des actions coupables. Comme on craignait que le moindre changement apporté au système de musique adopté par l'État, au lieu de réaliser un progrès, n'occasionnât une dégénérescence, on défendit expressément et sous les peines les plus sévères de toucher à ce qui avait été reconnu bon et sans danger pour les mœurs. « Etablissons » comme une règle inviolable, dit Platon, que quand l'autorité publi- » que aura déterminé et consacré par une loi les *chants* et les *danses* » qui conviennent à la jeunesse, il ne sera pas plus permis de chanter » ou de danser d'une autre manière que de violer une autre loi. Quicon- » que sera fidèle à cette règle n'aura aucun châtiment à craindre, mais » si quelqu'un s'en écarte, les gardiens des lois, les prêtres et les prê- » tresses le puniront. » (Plat., *de legib.* lib. VII.) — L'art était donc passible alors d'une censure rigoureuse et demeurait entièrement subordonné au culte. C'est pourquoi dans l'Eglise catholique, les moins tolérants ont aussi voulu interdire toute espèce de modication au chant sacré primitif, et proscrire comme indigne des saints mystères, toute espèce de musique autre que le plain-chant romain. On ne saurait croire à combien de discussions ont donné lieu parmi les auteurs ecclésiastiques et les liturgistes ces petits carrés noirs qui représentent les lourdes notes du plain-chant. Les questions théologiques les plus embrouillées n'ont pas soulevé le flot de paroles amères, d'incriminations et de récriminations, d'apostrophes et de ripostes que cette matière a fait surgir.

Le débat, que je sache, n'est pas même terminé et se poursuit chaque jour avec plus de violence et d'aigreur. Aux yeux des rigoristes, vouloir changer une note, introduire tel intervalle qui semble trop mondain, c'est presque commettre une hérésie ! Ces discussions intéressent fort peu l'art moderne. Quelque modification que le plain-chant subisse, il ne pourra jamais faire alliance avec la musique proprement dite. La foi s'y oppose. Mais si le chant sacré doit rester ce qu'il est, s'il doit garder ses allures antiques et jusqu'à son mode de notation, qui, pour le dire en passant, continue au XIXe siècle un système d'écriture musicale qui date du moyen-âge, rien n'empêche de le rajeunir, sinon par le fond et la forme, du moins par le mode d'exécution. Comment veut-on que nous soyons pénétrés de son caractère de grandeur et de solennité, si chaque fois que nous entrons dans les temples, au lieu d'une mélodie propre à verser dans nos âmes l'onction de la prière, nous n'entendons qu'une psalmodiation rude et gothique, un murmure faux et rauque, un bruit incohérent et insipide de voix qui semblent débiter avec ennui une leçon mal comprise? Presque toujours le chant sacré a eu de médiocres interprètes, et ce n'est pas pour rien que l'expression *chantre de paroisse* sert proverbialement et figurément à désigner un mauvais chanteur. Il est vrai de dire que longtemps les bonnes méthodes ont fait défaut. C'est même cette disette d'ouvrages rationnels sur la matière qui a engagé M. Fétis à publier sa méthode de plain-chant, et M. Wackenthaler à écrire en vue du même objet un petit traité clair, simple, concis, mais très-consciencieux, et qui atteindra mieux son but que ne pourraient le faire maint gros volume où la quantité l'emporte sur la qualité. M. Wackenthaler, par sa position, était plus qu'aucun autre à même de constater les différentes parties de l'exécution du plain-chant, qu'un enseignement défectueux avait jusqu'ici laissées en souffrance. Il s'est donc occupé de combler ces funestes lacunes, et je crois qu'il y a pleinement réussi. Son ouvrage rendra surtout de grands services aux jeunes prêtres dans les différentes fonctions qu'ils ont à remplir comme chantres. Ils y trouveront non-seulement une exposition nette et rapide des principes et des règles qu'il leur est indispensable de savoir pour exercer convenablement ces fonctions, mais encore le contenu des différentes parties de l'office dont l'exécution leur est confiée, et pour lesquelles ils n'avaient encore eu le plus souvent d'autre guide que leur mémoire. — Enfin, un court aperçu de l'histoire du plain-chant qui précède la partie didactique de l'ouvrage, aura sans doute pour effet de les intéresser en les initiant aux origines de cette langue du culte dont ils apprennent les éléments. Le plan suivi par M. Wackenthaler dans l'exposé des principales règles de sa méthode est facile à résumer. L'auteur part de la gamme majeure et en forme successivement les différentes gammes des huit tons du plain-chant. Ensuite, après avoir donné sur chaque ton les détails nécessaires, il parle des différentes parties de la psalmodie, et à la fin de l'ouvrage, il ajoute des modèles de chant pour toutes les parties de l'office. Quant aux études préliminaires, elles se composent de la notation, des clefs, clef d'*ut* et clef de *fa*, des intervalles, de la manière de respirer, etc., etc. Tous ces articles, je le répète, sont rédigés avec une grande clarté; point d'aridité ni de sécheresse ; tout est expliqué et bien expliqué en peu de mots. Il serait à désirer que les chantres profitassent des excellents conseils que leur donne l'auteur sur la manière de respirer et sur les procédés à suivre pour corriger les défauts de la voix. Je félicite surtout M. Wackenthaler de tenir à une bonne exécution des neumes. Rien n'est plus propre à défigurer le chant d'église que la façon pioyable dont les neumes sont habituellement pratiqués de nos jours. On ne saurait y reconnaître ces élans de l'âme musicalement exprimés,

où le chrétien doit faire entendre par des sons ce qu'il ne peut exprimer par des mots, c'est-à-dire une joie ineffable, un ravissement intérieur impossible à décrire; ce sont de grossiers fredons qui semblent imités des plus stupides ornements de nos airs profanes, ornements que la prétention des exécutants médiocres rend plus insupportables encore. Et puis quelle prononciation! A cet égard nos chantres actuels ne sont pas en reste avec leurs devanciers. En prolongeant la voyelle sur laquelle se fait la récapitulation ou prolongation appelée neume, ils ne savent s'abstenir de faire entendre une autre voyelle ou bien une consonne. Ils répéteront, par exemple : *Kyrie ie ie ie ie*, au lieu de prolonger l'*e* seulement, ou bien *Pa ha ha ha ha ter*, au lieu de chanter *pa a a a a ter*. Carpentier (Suppl. au Gloss. de Ducange) nous apprend que les anciens chantres avaient le même défaut. Ils prolongeaient souvent l'*Alleluia* ou plutôt la dernière syllabe de ce mot, comme suit, *Ja ha ha ha ha*, ce qui, au dire du lexicographe, avait fait nommer par dérision tout *Alleluia* dont le neume était exécuté de la sorte, *Allelvia baha*. On peut dire aussi de messieurs les chantres modernes que s'ils ne chantent pas fort bien, ils chantent du moins bien fort. Est-il nécessaire de leur rappeler qu'un concile a sévèrement défendu le désordre dans le chant, les grands cris et les efforts de voix, ordonnant qu'on chantât avec attention, componction et avec une grande piété intérieure et extérieure? La plupart du temps les choristes du saint temple semblent ignorer la signification des paroles qu'ils profèrent. A la vérité ils ne savent pas tous le latin; mais a-t-on besoin de comprendre les mots qu'on a sur les lèvres, pour avoir la prière dans le cœur? Espérons que le zèle des hommes vraiment instruits, les exhortations et les remontrances d'un clergé qui doit sentir la nécessité de célébrer convenablement l'office divin, triompheront entièrement un jour des mauvaises coutumes engendrées par l'ignorance et la routine. Je ne doute pas que M. Wackenthaler, grâce à son expérience de théoricien et à son habileté de professeur, ne contribue pour sa part à l'amélioration du plain-chant, si ce n'est dans tous les diocèses de France (résultat qu'il est impossible d'obtenir), du moins dans plusieurs églises et surtout dans la cathédrale de Strasbourg. Qu'il poursuive donc avec courage ses utiles travaux, qu'il crée pour le *Munster* une musique digne du monument célèbre qui a fait la gloire d'Ervin de Steinbach. N'est-il pas le chef d'une intéressante famille d'artistes qui peut le seconder dans son œuvre? Si le père se distingue comme organiste et connaît à fond la théorie du plain-chant, le fils, doué des plus heureuses dispositions, promet de s'illustrer un jour dans la composition de la musique religieuse, tel que le genre en a été fixé par les Mozart, les Cherubini, les Lesueur. Enfin, la fille de M. Wackenthaler, belle et charmante personne, possède elle-même un talent remarquable sur le piano, sur lequel nous l'avons entendue interpréter, avec autant d'âme que d'intelligence, les œuvres des meilleurs maîtres, notamment la belle musique de Thalberg. Cette famille, assurément, n'existe qu'en vertu des lois de l'harmonie. Aussi le Dieu des chants divins lui viendra-t-il en aide.

GEORGES KASTNER.

Encore sous l'impression des honneurs funèbres rendus à la dépouille mortelle de Chopin, M. Stephen Heller a voulu aussi payer son tribut d'admiration et de regrets, en composant sur les préludes du célèbre artiste un morceau qu'il a dédié à sa mémoire. Ce morceau, qui ne saurait manquer d'exciter au plus haut point l'intérêt général, paraîtra sous peu de jours chez Brandus et Cie, rue Richelieu, 87,

---

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, la *Favorite*, suivie du ballet de *Nisida*. — Lundi, la *Filleule des Fées*.

*** Les 29e et 30e représentations du *Prophète*, données cette semaine, ont produit une somme de 19,351 fr. 90 c. C'est le maximum des plus grands succès et des plus beaux ouvrages.

*** Les recettes du ballet la *Filleule des Fées* se soutiennent à un chiffre très élevé Celui de la représentation donnée cette semaine a aussi dépassé tous les autres

*** Le *Fanal*, opéra en un acte, dont la musique est d'Adolphe Adam, doit être donné d'ici à quinze jours et sera chanté par Poultier, Brémond, Portheaut et Mlle Dameron

*** Il paraît certain qu'un changement va s'opérer dans l'administration de l'Opéra, et que l'un des deux directeurs cédera entièrement la place à l'autre.

*** Quelques journaux ont annoncé bien à tort que Meyerbeer avait quitté Paris. Nous pouvons affirmer, au contraire, que l'illustre maestro n'a pas songé un instant à s'en éloigner, et nous avons l'espérance de l'y conserver tout l'hiver.

*** Aujourd'hui dimanche, le Théâtre-Italien donnera, par extraordinaire, l'*Italiana in Algieri*, chantée par Mlle D'Angri, MM. Ronconi, Morelli et Flavio.

*** *Lucia di Lammermoor* a été jouée trois fois cette semaine. Ce charmant chef-d'œuvre de Donizetti nous a rendu Mme Persiani dans son meilleur rôle, un rôle écrit exprès pour elle et dont sa voix a tellement l'habitude qu'elle le redirait presque sans y penser. Ronconi, Morelli et Moriani ont reparu aussi tels qu'ils nous avaient quittés l'année dernière. Ces excellents artistes ont reçu du public l'accueil qu'ils méritaient. L'exécution générale de l'ouvrage a été aussi bonne que possible, c'est-à-dire beaucoup meilleure que celle de *I Capuleti*.

*** La *Fée aux roses* continue d'exercer sur le public une attraction dont la puissance tient du prodige. Mme Ugalde a son talisman dans sa voix.

*** Le comité de l'association des artistes-musiciens avait été convoqué extraordinairement jeudi dernier pour examiner une proposition tendante à le constituer, moyennant certaines clauses et conditions, éditeur et marchand de musique. Conformément à l'esprit des statuts, qui interdit à l'association toute espèce d'entreprise commerciale, la proposition a été rejetée à la presque unanimité.

*** La messe nouvelle de M. Niedermeyer doit toujours être exécutée à Saint-Eustache le jeudi, 22 de ce mois, jour de sainte Cécile, à 11 heures et demie du matin. MM. Girard et Dietsch en dirigeront l'exécution, pour laquelle les artistes les plus distingués se sont empressés d'offrir leur concours. M. Alexis Dupond chantera les soli, et le produit de la quête sera versé dans la caisse de secours de l'association des artistes-musiciens.

*** Mardi dernier a eu lieu au Conservatoire un concours de chant pour l'admission au pensionnat : sur quarante concurrents, quatre élèves ont été admis. Parmi eux, on a remarqué un jeune caporal de ligne, pour lequel M. Auber va adresser au ministre de la guerre une demande en libération de service, et le jeune Fritz Dumas, dont la belle voix et la méthode ont mérité les suffrages du jury d'examen. Ce jeune artiste est parent et élève de notre collaborateur Méreaux et de M. Charles Dumas, l'habile professeur de chant qui a tenu avec grand succès l'emploi de premier ténor sur nos grandes scènes de province et en Italie.

*** M. Antoine Kontski, pianiste honoraire de la chambre de S. M. C., et que la reine de Portugal vient de décorer d'un de ses ordres, a donné deux brillants concerts à Lisbonne au bénéfice de l'*Asylo de mendicidade*, qui ont produit un excellent résultat pour les indigents et qui ont fait le plus grand honneur au compositeur-pianiste, d'après un journal de la capitale du Portugal, qui dit que les pauvres de tous les pays sont toujours sûrs de trouver une patrie dans les nobles sentiments d'un grand artiste. M. Antoine Kontski va revenir à Paris.

*** Osborne est depuis quelques jours à Paris, de retour d'un voyage à Bruxelles. Nous nous empressons d'annoncer qu'il vient de composer avec M. de Bériot deux duos pour piano et violon sur la *Favorite* et la *Cenerentola*. Ces morceaux ne tarderont pas à paraître.

*** Le nouvel opéra de Macfarren, représenté à Princess'Theatre, a pour titre *Charles II* et pour texte la comédie en deux actes depuis si longtemps populaire, de Howard Payne, revue et corrigée par M. Desmond'Ryan. Suivant l'opinion presque unanime de la presse anglaise, la musique de cet ouvrage du genre comique est le chef-d'œuvre de son auteur, et Macfarren en a marqué chaque morceau de son cachet particulier, comme l'a fait Rossini dans le *Barbier de Seville*. L'exécution, confiée à Mme Macfarren, dont c'était le début, à Mmes Louisa Pyne, Weiss, MM Harrison, Weiss et Corri, sous la direction de M. Loder, comme chef d'orchestre, a largement contribué au succès.

*** Mlle Jetty Treffz a fait une rentrée brillante aux concerts que Jullien donne à Drury-Lane.

*** L'un de nos plus fidèles amateurs de théâtre, le plus connu des artistes, M. Duhamel, ancien greffier de justice de paix, vient de mourir. Depuis plus de trente ans, il avait laissé les affaires et vendu sa charge pour se livrer entièrement à ses goûts dramatiques. Il laisse une belle et rare bibliothèque, entièrement composée d'ouvrages de sa spécialité. Il avait près de quatre-vingts ans.

Chronique étrangère.

*** *Vienne* — L'*Eclair*, d'Halévy, vient d'être représenté pour la première fois au théâtre de la *Porte de Carinthie*, et l'on s'étonne qu'il ne l'ait pas été plus tôt, cet opéra étant, après le *Val d'Andorre*, celui de tous les ouvrages de l'illustre compositeur qui a obtenu le plus éclatant succès en Allemagne. L'*Eclair* a été accueilli très-favorablement par le public viennois.

MUSIQUE NOUVELLE POUR LE PIANO

Chez JULIEN, Éditeur, rue des Petites-Écuries, 21.

L'ABBÉ DE KALISZ.	Op. 67. Bagatelle sur Somnambule	6	fr.
Id.	Op. 68. Bagatelle sur I. Puritani	6	»
J. KLEMERYNSKI.	Op. 65. Fernanda, valse.	6	»
Id.	Op. 70. Nocturne (morceau de goût et d'expression)	6	»
Id.	Op 72. Polka	4	50

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS ET Cie,
87, rue Richelieu.

ÉDITEURS.

TROUPENAS ET Cie,
40, rue Vivienne.

LE PROPHÈTE

Opéra en 5 actes. — Musique de

Giacomo Meyerbeer.

Partition pour Piano et Chant,
Édition illustrée, ornée du portrait de l'auteur. Prix : **40 fr.** net.

Partition arrangée pour Piano seul,
Édition format in-8°. Prix : **10 fr.** net.

LES AIRS DE CHANT, arrangés avec accompagnement de piano, par GARAUDÉ.

Morceaux pour Piano, Violon, Flûte et Cornet, Arrangements pour Orchestre et pour Musique militaire.

BENEDICT. Fantaisie brillante . . . . . 4 » net.
BURGMULLER. Grande valse brillante . . . . . 3 » net.
DREYSCHOCK et PANOFKA. Duo pour piano et violon . . . . . 4 » net.
DUVERNOY. Op. 182, fantaisie (moyenne force). . 2 50 net.
Stephen HELLER. Op. 70, caprice brillant . . 3 » net.
Jacques HERZ. Arrangements des quatre airs de ballet et de la Marche du sacre, cinq suites, chaque 3 » net.
Id. LES MÊMES, arrangés pour piano à quatre mains, par *Ed. Wolff*, cinq suites, chaque . . . . . 4 » net.
KRUGER. Op. 19, fantaisie brillante sur la Pastorale et la Marche du sacre . . . . . 3 » net.
LECARPENTIER. Deux bagatelles (109e et 110e), chaque . . . . . 2 » net.
Id. Op. 141, fantaisie à quatre mains. . . . . 4 » net.
N. LOUIS. Op. 184, fantaisie dram. p piano et violon. 4 » net.
OSBORNE Op. 78, fantaisie brillante. . . . . 3 » net.
ROSELLEN. Op. 114, grande fantaisie brillante . . 4 » net.
Id. LA MÊME, à quatre mains . . . . . 4 » net.
A. TALEXY. Op. 20, fantaisie brillante. . . . . 3 » net.
Charles VOSS. Op. 101, grande fantaisie dramatique 4 » net.
Ed. WOLFF. Op. 158, grand duo à quatre mains. . 4 » net.
WOLFF et BÉRIOT. Duo brillant pour piano et violon. . . . . 4 » net.

2 quadrilles par MUSARD, pour piano, à 4 mains et orchestre.
1 quadrille par LECARPENTIER, id.
1 quadrille par STRAUSS, id
Valses par ETTLING, id.
Polka par PASDELOUP, id.
Redowa par PILODO, id.

ERNST. Op 24. Fantaisie brillante pour violon avec accompagnement de piano . . . . . 4 » net.
GUICHARD. Op. 18. Duo pour cornet et piano. . . 3 » net.
LEE. Op. 53. Fantaisie dramatique pour violoncelle avec accompagnement de piano. . . . . 4 » net.
WALKIERS. Op. 87. Quatre fantaisie pour flûte seule . . . . . 3 » net.
WALKIERS. Op. 88. Fantaisies pour flûte avec accompagnement de piano . . . . . 4 » net.
MOHR. Trois pas redoublés et une marche pour musique militaire, chaque . . . . . 2 50 net.

Les airs, arrangés pour musique militaire, pour deux violons et violon seul, pour deux flûtes et flûte seul, et pour deux cornets et cornet seul.

La grande partition et les parties d'orchestre du PROPHÈTE sont à la disposition des théâtres de France, et seront expédiées dans l'ordre des demandes.

LA FÉE AUX ROSES

Opéra-comique en 3 actes. — Paroles de MM. Scribe et Saint-Georges. — Musique de

F. HALÉVY.

Lundi le 12 novembre LES AIRS DÉTACHÉS DE CHANT **seront mis en vente :**

LA **PARTITION POUR PIANO ET CHANT** PARAÎTRA **Le 1er Décembre.**

Nos 1. AIR, chanté par M. Battaille, « *Art divin qui faisait ma gloire.* » . . . 2 fr. 50 net.
1 *bis*. LE MÊME, transposé pour voix de baryton. . . . . 2 fr. 50 net.
2. TRIO chanté par Mme Ugalde, MM. Bataille et Jourdan, « *Voici la belle fille.* » . . . . . 4 fr. » net.
3. ROMANCE chantée par Mme Ugalde, « *Près de toi je crois revivre.* » . . . 2 fr. » net.
3 *bis*. LA MÊME, transposée pour voix de mezzo-soprano ou contralto. . . . . 2 fr. » net.
4. TRIO chanté par Mme Ugalde, Lemercier et Meyer, « *Désir de fille.* » . . 4 fr. » net.
5. DUO chanté par Mme Ugalde et M. Bataille, « *Si tu pouvais devenir plus traitable.* » . . . . . 3 fr. 50 net.
6. ROMANCE chantée par M. Audran, « *Oui, chaque jour je viens l'attendre.* » 1 fr. 50 net.
6 *bis*. LA MÊME, transposée pour mezzo-soprano ou baryton . . . . . 1 fr. 50 net.
7. AIR chanté par Mme Ugalde, « *Des roses, partout des roses.* » . . . . . 2 fr. 50 net.
7 *bis*. LE MÊME transposé en *la* bémol. . . . . 2 fr. 50 net.
8. AIR chanté par Mlle Lemercier, « *Je commande, je suis la reine.* » . . . . 2 fr. » net.
9. DUO chanté par Mlle Lemercier et M. Sainte-Foy, « *Si votre langue peu discrète.* » . . . . . 2 fr. 50 net.
9 *bis*. LE MÊME, pour mezzo-soprano et baryton . . . . . 2 fr. 50 net.
10. ROMANCE chantée par Mme Ugalde, « *En dormant, en dormant, c'est à moi, délice suprême.* » . . . . . 1 fr. 50 net.
10 *bis*. LA MÊME, pour contralto ou mezzo-soprano. . . . . 1 fr. 50 net.
11. DUO chanté par Mme Ugalde et M. Audran, « *Eh quoi, ce doux songe où l'amour me plonge.* . . . . . 3 fr. » net.
12. AIR chanté par M. Bataille, « *Ne crois pas que je te cède.* » . . . . . 2 fr. 50 net.
12 *bis*. LE MÊME, pour baryton. . . . . 2 fr. 50 net.
13. COUPLETS chantés par M. Jourdan et Mlle Meyer, « *Du sultan l'hymen se prépare.* » . . . . . 1 fr. 50 net.
13 *bis*. LES MÊMES, pour mezzo-soprano et baryton. . . . . 1 fr. 50 net.
13 *ter*. LES MÊMES, pour voix seule. . . . . 1 fr. 50 net.
14. DUO chanté par Mme Ugalde et M. Bataille, « *Ainsi ta haine qui me brave.* » . . . . . 3 fr. » net.
15. CAVATINE chantée par M. Audran, « *O toi qui peut-être ris de mon tourment.* » . . . . . 1 fr. 50 net.
15 *bis*. LA MÊME, transposée pour voix de mezzo-soprano ou baryton. . . . . 1 fr. 50 net.
16. DUO chanté par Mme Ugalde et M. Audran, « *Ah! monseigneur, à la vieillesse.* » . . . . . 2 fr. 50 net.
16 *bis*. COUPLETS (extraits du duo précédent), chantés par Mme Ugalde, « *Au temps de la jeunesse.* » . . . . . 1 fr. 50 net.
16 *ter*. LES MÊMES, transposés pour voix de mezzo-soprano. . . . . 1 fr. 50 net.

LA GRANDE PARTITION, LES PARTIES D'ORCHESTRE, AINSI QUE TOUS LES ARRANGEMENTS **sont à la gravure.**

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 46. 18 Novembre 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Bohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Cinquième lettre Bruxelles par **Fétis** père. — Exposition des produits de l'industrie, distribution des récompenses, quelques observations, par **H. Blanchard.** — Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie, par **A. de la Fage.** — Nouvelles et annonces..

CINQUIÈME LETTRE

au directeur de la GAZETTE MUSICALE *de Paris.*

Bruxelles, 12 novembre 1849.

Mon cher Monsieur,

Le vif regret que j'avais éprouvé en quittant Leipsick ne fut adouci que par le vertige d'admiration qui s'empara de moi à la vue des trésors d'art qui s'offrirent à mes yeux dans la vieille ville impériale de Nuremberg. En arrivant à Hof, tout le bien-être intelligent de la Prusse et de la Saxe disparaît avec la belle langue accentuée qu'on y parle. Il ne semble plus en Bavière que l'allemand soit le même qu'on entendait parler le matin au départ; car la moitié des mots reste dans la bouche des interlocuteurs, et le parler devient aussi monotone que froid. Les chemins de fer ne sont pas si bien organisés ; les trains y marchent mal, et l'on perd un temps énorme aux stations, mal tenues et dépourvues de tout ce qui peut être utile ou agréable aux voyageurs. Enfin, on serait tenté de croire qu'on se trouve transporté chez une population dont l'organisation est inférieure à celle des Allemands du Nord. Si l'on en croyait les apparences, on se persuaderait volontiers que boire de la bière résume tous les plaisirs et toutes les idées d'un Bavarois. Cependant, ce même peuple, incontestablement moins avancé en civilisation que d'autres nations de l'Allemagne, et qui même paraît assez indifférent pour la peinture et la musique; ce peuple, dis-je, a produit beaucoup de grands hommes qui ont cultivé les arts avec autant de passion que de succès, et Bamberg, Nuremberg, Augsbourg et Munich étincellent encore des merveilles enfantées au moyen âge par leur génie.

Nuremberg! Rien ne peut donner l'idée de cette vieille cité! C'est une autreVenise en son genre, c'est-à-dire une ville originale, un type de beauté, de grâce et d'élégance, qui ne ressemble point à ce qu'on voit ailleurs dans ce qu'on appelle en général de belles villes. Des remparts travaillés au ciseau comme de la dentelle; des églises où le sentiment religieux vous saisit, parce que tout y est grand, noble et solennel; des fontaines aussi remarquables par le choix de la forme que par le fini précieux de l'exécution ; des rues entières où le quinzième siècle et le seizième sont encore debout; des intérieurs de maison à faire tourner la tête d'étonnement et d'admiration; enfin, des miracles de peinture dus au génie de Vogelmuth ou de son immortel élève Albert Durer, et des beautés non moins saisissantes produites par le ciseau du sculpteur Adam Kraft.

De quoi vais-je m'aviser de vous parler de peinture et d'antiquité, tandis que c'est de musique que je dois vous entretenir? Je vous dirai en confidence que je voudrais bien vous parler de toute autre chose que de musique à propos de Nuremberg. Ce n'est pas que cet art adorable n'y ait eu ses beaux jours comme les autres arts. Mais quoi! la musique des temps anciens n'a pas comme la peinture l'avantage de rester en évidence, et parce qu'elle se tait, on la croit morte. Pour moi, la gloire de la Nuremberg musicale est toute vivante encore ; mais comment ferais-je comprendre à vos lecteurs quels compositeurs c'étaient que Jean-Léon Hasler et ses frères Gaspard et Jacques, les deux Krieger, et les excellents organistes Jean et Guillaume Pachelbel, Kindermann, Dretzel et bien d'autres encore? Comment pourrais-je ressusciter le talent des luthistes virtuoses Gerle et Haindl? Qui est-ce qui prendra le moindre intérêt à ce que je dirai des ouvrages de Sebold Heyden, de Jean-André Herbst, de Coelius et de Gruber? Qui se souciera que Burkhard, Cuntz, Hane, aient été de très-célèbres facteurs d'orgues, et que ce soit à Nuremberg que Jean-Christophe Denner inventa la clarinette? Enfin, quelle sympathie ferai-je naître quand je dirai que cette ville fut pour la typographie musicale de l'Allemagne ce que Venise fut pour l'Italie, et que les Montanus, les Petreius, les Gerlach, les Dümmber, les Führmann, ont inondé l'Europe des produits de leurs presses, et ont été les rivaux des Jérôme Scott, des Gardane, des Vincenti et des Amadino? Des pédants de ma façon peuvent seuls attacher du prix à ces choses.

Encore si je pouvais vous donner dans la *Gazette musicale* le concert historique des productions de ces pauvres artistes à jamais tombés dans l'oubli! Je les vengerais un instant du dédain qu'inspirent maintenant leurs noms, par le plaisir que ferait naître l'audition de quelques-unes de leurs œuvres; mais il ne servirait de rien que j'accompagnasse cette lettre de la gravure en partition de ces morceaux, car personne ne les lirait. Lire! cela demande du temps et de l'attention, et notre siècle n'en a que pour le cours de la Bourse, l'histoire de nos misères, les quolibets et les *canards* qui se distribuent tous les matins. Passe pour entendre, parce qu'on le fait avec plus ou moins de distraction, songeant à ses affaires, à ses intrigues et à ses plaisirs.

Tout le monde sait que de la culture des arts plastiques, si merveilleusement traités au moyen-âge dans la ville de Nuremberg, il ne reste plus rien aujourd'hui, et que les successeurs des grands artistes d'autrefois sont des faiseurs de jouets d'enfants : eh bien! les derniers produits de la musique nurembergeoise, ce sont les orgues de la rue. Descendue progressivement du XVIe siècle au XVIIe, et de celui-ci au XVIIIe, elle avait encore eu des représentants de quelque talent dans celui-ci; car Eberlin, Carmeloher, Deinl, Küffner et quelques autres

furent certainement des hommes de talent. Aujourd'hui, l'art paraît être absolument négligé. Les sons d'un orgue m'ayant entraîné dans une église qui était ouverte, j'entendis un organiste (quel organiste !) se livrer à l'agrément de l'improvisation. Dieu fasse paix à ce pauvre homme et ne lui tienne pas rigueur pour les fausses notes, les accords non préparés ni résolus, et les modulations *originales* dont il assaisonnait ses *inspirations!* car s'il était tenu de rendre compte de cette espèce de péchés, l'éternité lui serait dure.

Après Nuremberg, Augsbourg m'arrêta un jour, que j'employai à visiter quelques églises et à bouquiner. Cette ville fut aussi dans le XVIe siècle un centre d'activité pour la musique. Quelques familles patriciennes, parmi lesquelles se plaçait en première ligne celle de Fugger, accordaient aux artistes célèbres une protection qui les attirait à Augsbourg, et les presses de Kriesstein, de Schœnigk, de Schultus et de Prœtorius publiaient leurs ouvrages. C'est à Augsbourg que parurent les grandes collections de motets composés par les plus anciens maîtres français et belges, et publiés par les soins de Peutinger, de Grimm et de Salblinger. Au XVIIIe siècle, l'éditeur Lotter, d'Augsbourg, avait en quelque sorte le monopole d'un certain genre de musique d'église, fort en usage alors dans les petites villes et les innombrables monastères de la Bavière, de la Souabe et du Palatinat; musique assez plate et d'un style fort vulgaire, plus gaie que religieuse, mais d'une exécution facile, et qui, à tout prendre, produisait d'assez bons résultats en ce qu'elle accoutumait les peuples des villes et des campagnes à l'harmonie des voix et des instruments. Un chœur de quatre voix, deux parties de violon, une de basse et l'orgue, formaient l'ensemble de ce genre de musique dans les messes, vêpres, antiennes, *Magnificat* et *Te Deum*. Kobrich, Bühler et Dimmler ont été les derniers représentans de l'école bavaroise pour les productions de cette espèce.

Aujourd'hui, la musique qu'on entend dans les églises catholiques d'Augsbourg et des autres villes de la Bavière est d'un meilleur style sous le rapport purement musical, mais non pas au point de vue religieux. Je l'ai déjà dit en plusieurs endroits: la véritable musique religieuse a péri au commencement du dix-septième siècle, alors que le drame musical naissait. La rappeler à sa destination, sans revenir toutefois aux formes anciennes, dont le domaine est épuisé, est une œuvre réservée aux siècles futurs; mais un homme seul n'est pas destiné à l'accomplir: la régénération morale des peuples doit en être la source et la force active.

L'église évangélique d'Augsbourg a pour directeur de musique un homme intéressant et de beaucoup de mérite. Je veux parler de M. Drobisch, auteur d'un grand nombre de compositions religieuses pour le culte protestant, dont la plupart n'ont pas encore été publiées. Les principaux ouvrages de cet artiste estimable sont les oratoires *Des Heilands letzte Stunden* (les dernières heures du Sauveur), exécuté avec succès à Leipsick au mois de mars 1836, et *Moïse au Sinaï*, qui obtint également l'approbation des artistes quatre ans après, dans la même ville. M. Drobisch est un homme de quarante-six ans (il est né à Leipsick au mois de décembre 1803), animé de l'amour de son art, et destiné vraisemblablement à produire encore des œuvres sérieuses qui, si elles ne lui procurent pas une de ces renommées populaires qui ne sont le partage que d'un petit nombre d'artistes prédestinés, lui donneront du moins de nouveaux titres à l'estime des connaisseurs.

Me voici à Munich, cette ville double, dont une, c'est-à-dire l'ancienne, contient une population, et dont l'autre, improvisée par le dernier roi (Louis), magnifique, monumentale, peut être à bon droit appelée *la ville morte*; car ses immenses rues sont désertes, ses palais semblent des tombeaux, et je ne sais quelle mélancolie de sépulcre vous saisit en y entrant. Ce bon roi Louis, qui, par ses complaisances pour une femme indigne de sa royale tendresse, a perdu son trône avec sa popularité, avait imaginé qu'il suffit de tracer des rues et des places dans de vastes champs, d'y élever d'admirables monuments, tels que la bibliothèque, la pinacothèque, la glyptothèque et la basilique (je vous demande pardon pour tout ce grec qui n'est pas de ma façon), de remplir les intervalles par des somptueux palais et d'peupler tout cela de personnages en bronze, pour que cela devînt une ville! Son erreur est aujourd'hui manifeste, car il ne s'est trouvé que peu d'habitants pour ces magnificences, et le silence y règne presque toujours, lorsque la cour ne vient y jeter un peu d'animation. Pour vous donner une idée de ces solitudes, je vous dirai que je marchais à l'aventure dans l'immense *Ludwigs strasse*, dans l'espoir que je pourrais découvrir quelqu'un qui m'enseignât où je trouverais la bibliothèque. Enfin j'aperçus une dame et m'en approchai pour avoir le renseignement que je désirais. — «Continuez de marcher dans cette rue, me dit-» elle, jusqu'à ce que vous voyiez deux personnes assises à la porte: » ce sera là. » *Deux personnes assises à la porte*, dans ce vaste désert, me paraissaient quelque chose de fabuleux; néanmoins je m'acheminai pour chercher courageusement ce phénomène; mais ce fut en vain. Enfin, j'avisai les images colossales de Cicéron et de Sénèque, placées sur des chaises curules à l'entrée d'un édifice immense: il se trouva que c'étaient là les *personnes* que je cherchais, et bientôt je me vis dans le palais le plus vaste, le plus beau, le plus somptueux qui ait jamais été élevé pour y placer des livres.

Mais mon admiration pour les choses extérieures ne tarda pas à être surpassée par l'étonnement et le plaisir que j'éprouvai en voyant une immense collection de *huit cent mille volumes* et de beaucoup de précieuses curiosités bibliologiques, rangées avec un ordre parfait dans *soixante-douze salles* qui ont une double galerie supérieure auxquelles on arrive par des escaliers de service bien distribués. Vous comprendrez, mon cher Monsieur, l'intérêt que m'inspirait cette bibliothèque; car vous savez ou vous ne savez pas qu'elle renferme une des plus belles collections de musique ancienne qui existent dans le monde. Le catalogue thématique, exécuté avec un soin extrême, est composé de *vingt-cinq volumes* gros in-folio. Parmi les raretés d'un prix inestimable qu'on y remarque, se trouve le fameux manuscrit des Psaumes de la pénitence composé par le célèbre Orlando Lasso (autrement Roland de Lattre), et exécuté avec une magnificence inouïe aux frais du duc de Bavière, Albert V. Son existence avait été complétement ignorée depuis le seizième siècle; le hasard le fit découvrir, vers 1810, dans un coffre de fer où il paraît avoir été placé à l'époque de la guerre de trente ans. Ce superbe manuscrit est composé de quatre volumes in-folio reliés en maroquin, avec des garnitures, des fermoirs et des serrures en vermeil ciselé et émaillé, dont le poids total est de vingt-quatre livres. Des armoiries, des portraits en pied et en buste du duc Albert, de Lasssus, du peintre qui a exécuté les miniatures, du poëte qui les a décrites, du calligraphe dont la main a exécuté le manuscrit, du relieur, de l'orfévre et ciseleur qui a orné les volumes, enfin une immense quantité de tableaux en miniatures représentant des sujets relatifs à l'objet des psaumes et qui décorent toutes les pages avec une exquise délicatesse de pinceau, font de ce manuscrit un monument d'art incomparable.

Je ne finirais pas si je voulais parler de tout ce qu'il y a de précieux et de remarquable dans cette bibliothèque, que, malheureusement, je n'ai eu que le temps d'entrevoir, une lettre qui me donnait de vives inquiétudes pour quelqu'un qui m'est cher, m'ayant obligé d'abréger mon séjour à Munich et de partir précipitamment. Je saisis cette occasion pour exprimer ma reconnaissance aux conservateurs de ce riche dépôt littéraire, MM. de Lichtenthal et Schmiedhammer, pour l'accueil plein de bienveillance et d'empressement qu'ils m'ont fait, ainsi qu'aux employés intelligents et instruits qui m'ont entouré de soins obligeants, et j'oserais presque dire de respect, en me secondant dans mes recherches. Je reverrai la bibliothèque de Munich ainsi que celle de Berlin, et j'y resterai longtemps, car il y a là des trésors d'instruction à recueillir.

Comme dans toute l'Allemagne, le théâtre de Munich est à la charge du roi, et sa munificence supplée à l'insuffisance des recettes pour couvrir les dépenses. A son titre de *Théâtre-Royal* on a cependant ajouté le mot *National*, depuis la révolution, quoique la nation n'ait

rien fait jusqu'à ce jour en sa faveur. Il en est à peu près de même dans tous les royaumes allemands où le régime constitutionnel s'est établi. L'art et les artistes sont menacés des conséquences de ces changements; car les rois, qui jusqu'à ce moment ont payé généreusement sur leurs revenus les dépenses des théâtres et ont eu des chapelles dont les traitements et les pensions de retraite des artistes étaient à leur charge, ainsi que les musées, bibliothèques, cabinets d'antiquités et de curiosités, ces rois, dis-je, dont les assemblées législatives mésurent et limitent maintenant le revenu, pourront bien remarquer quelque jour que ces dépenses ne sont plus proportionnées aux ressources dont ils disposent, et s'en décharger sur l'État. C'en sera fait alors de la prospérité de l'art, car les nobles besoins de l'âme et de l'intelligence sont ceux que les niveleurs politiques comprennent le moins. L'économie frappera d'abord ce qui n'est pas à la portée de ces messieurs, car c'est toujours par là qu'ils commencent.

Le théâtre de Munich ne possède pas en ce moment des chanteurs de grande distinction, si j'en juge par ceux que j'ai entendus dans une représentation de *Norma*; et sans doute c'étaient les meilleurs, car le roi, la reine et la reine de Grèce assistaient à cette soirée. M. Hartinger, premier ténor, a de la voix; mais cette voix est inégale et n'a pas été convenablement travaillée. L'habitude qu'a prise l'artiste de forcer son organe l'a déjà fatigué, car il n'a plus de sûreté que dans la force. Cependant il est jeune, a de l'intelligence et du feu. C'est vraiment grand dommage qu'il n'y ait pas de véritable école de chant en Allemagne, car les belles voix et les organisations d'artistes n'y sont pas rares. Ainsi, Mlle Haller, qui jouait le rôle de *Norma*, a reçu de la nature tous les dons qu'on peut désirer : une voix pénétrante et douce à la fois, un sentiment dramatique et musical riche d'inspirations, de la taille, des gestes gracieux et d'une expression naturelle; mais quand viennent les traits de vocalisation placés dans quelques parties du rôle, l'exécution est déplorable. Mme Diez, chargée du rôle d'Adalgise, a le sentiment moins distingué; mais sa voix a plus d'égalité, et sa vocalisation est meilleure. A l'égard de M. Kindermann, qui jouait le rôle du chef des Druïdes, il possède une des plus belles voix de basse qu'on puisse entendre, bien qu'elle semble sourde sur de certaines syllabes, parce qu'il n'a point appris à l'égaliser.

Les chœurs sont bons et chantent généralement juste. Cette partie importante de l'opéra est satisfaisante sur la plupart des théâtres de l'Allemagne. Les choristes de ce pays ont sur ceux de France et d'Italie l'avantage de prendre part à la scène et de l'animer. Ils ont de belles voix, et de plus ils connaissent l'art et l'aiment, qualités à peu près inconnues sur nos théâtres.

L'orchestre de Munich est un des meilleurs de l'Allemagne, et son chef, François Lachner, un des artistes les plus distingués de l'époque actuelle. La finesse de l'exécution de cet orchestre m'a donné particulièrement un plaisir bien vif dans une représentation du *Songe d'une nuit d'été*, traduit de Shakspeare, avec la musique de Mendelssohn. Je ne connaissais de cette musique que l'ouverture, l'une des productions les plus originales de ce maître; les entr'actes, le mélodrame et les chants qui se font entendre dans l'ouvrage sont également très-distingués. Les nuances les plus délicates, indiquées avec un soin minutieux par Lachner, étaient rendues avec un ensemble parfait par l'orchestre. Peu de représentations m'ont autant intéressé que celle-là. D'ailleurs, l'originale conception de Shakspeare fut très-bien rendue par les principaux acteurs, qui m'ont paru des artistes d'intelligence et de talent.

J'ai eu besoin de m'accoutumer en Allemagne au sérieux glacial du public pendant les représentations théâtrales. Les beaux morceaux et les artistes de talent sont applaudis, mais lorsque tout est fini. Jamais je n'ai entendu de ces murmures de satisfaction arrachés spontanément à un auditoire par la beauté de l'ouvrage ou par le mérite de l'exécution; témoignages de satisfaction bien plus émouvants pour les artistes que le bruit qui se fait à la fin. Le peuple allemand prend son temps pour exprimer ce que j'appellerai *son opinion* plutôt que *son sentiment*. Cependant l'Allemand a certainement plus de poésie dans la tête et plus de dispositions sentimentales que le Français, bien que celui-ci soit plus expansif et se passionne davantage pour son plaisir du moment; mais avant tout l'Allemand commence par juger l'œuvre d'art qu'il écoute, et ce n'est que lorsque son opinion est formée qu'il donne carrière à l'expression de son sentiment. En Italie, c'est l'excès contraire qu'on remarque : ou des tempêtes d'improbation, ou des trépignements de plaisir; il n'y a pas de milieu. Le public français s'éloigne également et d'une sévérité excessive dans ses jugements, et d'une manifestation trop exubérante d'admiration. (J'entends ici parler du public vrai, non de ce public facticé que l'esprit de coterie rassemble et façonne.) A prendre les individus un à un, on ne trouverait peut-être pas beaucoup de portée dans les lumières ni dans le goût de chacun; mais, par je ne sais quel prestige, de l'ensemble résulte presque toujours une appréciation assez juste de la valeur des ouvrages, et des élans spontanés, justifiés par des beautés imprévues, et dont l'influence sur le talent des artistes est toujours d'un heureux effet.

Dans une prochaine lettre, je vous parlerai, mon cher Monsieur, de l'organisation de la chapelle du roi à l'église, de la musique que j'y ai entendue, de l'exécution et du Conservatoire; car il y a un Conservatoire de musique à Munich comme à Leipsick.

Agréez, etc.

FÉTIS père.

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

SEPTIÈME ET DERNIER ARTICLE.

Distribution des récompenses concernant l'art musical.

QUELQUES OBSERVATIONS.

Et d'abord, constatons qu'il n'est pas de bonnes fêtes, de solennités nationales sans musique. La musique se mêle à tout, même à la politique, par ses chants patriotiques; et quoi qu'en disent les esprits stationnaires ou rétrogrades, qui prétendent que cet art doit se borner à polir les mœurs, il excite aussi l'enthousiasme religieux, guerrier et conquérant. Sous ce triple rapport, il est au repos maintenant; il ne s'est associé dimanche passé qu'à la grande fête de l'industrie qui a eu lieu dans la vaste salle des Pas-Perdus au Palais de Justice, le 11 de ce mois. On a dit la messe dans la Sainte-Chapelle. L'orphéon a exécuté des chants religieux, au nombre desquels on n'a pas entendu le *Domine, salvam fac rempublicam*. Un orphéoniste a écrit à ce sujet une lettre aux journaux dans laquelle le disciple de Wilhem demande à M. Hubert pourquoi il a blâmé ses élèves d'avoir crié : Vive la République! après avoir chanté la *marche républicaine*. L'orphéon doit redevenir ce qu'il était autrefois, dit M. Hubert. Mais autrefois, dit l'orphéoniste réclamant, on nous faisait chanter le morceau *France et Roi* aux séances où assistait la famille royale, et nous criions : Vive le roi! Pouvions-nous, à la séance qui a eu lieu aujourd'hui, ajoute le correspondant, crier: Vive Louis-Bonaparte! Vive M. le président! On a oublié de nous le dire.

Dans la cour de la Sainte-Chapelle, on voyait des écussons portant ces maximes passablement socialistes : CHACUN SERA RÉCOMPENSÉ SELON SON TRAVAIL. *(Salomon.)* VOUS VIVREZ DU TRAVAIL DE VOS MAINS : LA EST LE BONHEUR. *(David.)* CELUI QUI AIME L'OISIVETÉ SERA DANS L'INDIGENCE. *(Salomon.)* CELUI QUI TRAVAILLE EST DIGNE DE RÉCOMPENSE. *(Jésus-Christ.)* L'archevêque de Paris lui-même a cité, dans son discours, les noms de Béséléel, d'Ooliab et autres industriels des anciens jours du peuple de Dieu; et il a foudroyé le sensualisme et la corruption passés. Il aurait pu signaler aussi les mêmes vices qui entachent la noble science des sons; le thème était fécond et beau. M. Charles Dupin, dans son discours si substantiel, est tombé dans le même oubli à l'égard de l'industrie et de l'art musical, qui est aussi cependant une des gloires de la France.

Mais la musique est chez nous comme les jolies femmes, qu'on admire, qu'on aime, qu'on idolâtre, et qu'on traite sans conséquence, auxquelles on se refuse de reconnaître une importance sociale et politique. Il est si peu de gens, dans notre cher Paris, qui puissent parler et juger pertinemment de toutes les choses de musique! C'est cependant le champ de conversation le plus activement labouré, parce qu'il prête le plus à la divagation, et que la divagation est le pays perdu qu'on aime le plus à explorer.

La lutherie, en ce qui concerne le violon, l'alto, le violoncelle la contre-basse, est, par exemple, une des parties artistiques des plus intéressantes de l'industrie française; et cependant ce n'est pas cette partie qu'on a le mieux encouragée et récompensée cette année comme les précédentes. C'est sur la fabrication de ces instruments que repose toute bonne musique de chambre ou à grand orchestre, et les chefs-d'œuvre des grands maîtres de tous les pays où la musique est en honneur.

Parce que dans les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle, Amati, Stradivarius, Maggini, Cuarnerius et Steiner ont produit des instruments parfaits, faut-il que nos luthiers modernes se bornent à vendre seulement le petit nombre des chefs-d'œuvre de ces grands maîtres, comme, au dire de certains classiques, on ne devrait plus faire de tragédies parce que Corneille et Racine en ont fait d'admirables?

Au nombre, et même en tête des premiers luthiers de l'Europe, il faut citer M. Vuilliaume, non-seulement pour ses imitations de Stradivarius et de Maggini, qui embarrassent les artistes les plus expérimentés sur l'authenticité de ces instruments, mais encore pour tous les instruments à cordes qu'il fabrique avec une rare perfection, et qui se distinguent entre tous par la forme classique, élégante, autant que par la plus belle et la plus puissante sonorité. M. Vuilliaume ne se borne pas à l'imitation identique des instruments anciens, il est inventeur, il a mis une contre-basse monstre, ce mot pris dans la bonne acception, à l'exposition de 1849, instrument fait pour asseoir sur une base plus large et plus puissante l'harmonie orchestrale. M. Labro, contrebassiste de talent, a dit à M. Meyerbeer, sur cet instrument, le chant des anabaptistes du *Prophète*; et le maestro a été aussi surpris qu'enchanté d'entendre *rimbombare* ainsi le chant sombre et terrible d'une de ses plus simples et de ses plus belles inspirations religieuses et dramatiques. L'habile luthier qui s'est ainsi préoccupé d'agrandir le domaine des voix instrumentales, a cependant été oublié dans la distribution des récompenses dues à nos plus féconds industriels des produits artistiques, probablement par défaut de présence d'un homme spécial parmi les membres du jury musical. Cette insuffisance s'était déjà fait sentir dans le rapport de 1844, où l'on vit figurer, comme ayant mérité des médailles d'argent, MM. Giesler et Rohden, dont les produits brillaient par leur absence à cette exposition. Ceux de M. Vuilliaume étaient fort apparents, et d'un mérite incontestable; et ils n'ont point valu à leur auteur la juste récompense à laquelle il avait droit : la décoration de la Légion-d'Honneur. Certes, il méritait cette distinction aussi bien que deux facteurs d'instruments de cuivre qui l'ont obtenue. Le premier est M. Raoux, à qui nous ne contestons nullement le talent d'avoir suivi les errements de son père dans la construction des cors, pour lesquels il excelle. Il est caractéristique pour notre époque d'accorder une récompense à celui qui pratique le respect filial; cela démontrerait que cette vertu n'est pas extrêmement commune au temps où nous vivons. Quant à l'autre facteur d'instruments en cuivre qui a été décoré, personne ne songera, que nous sachions, à lui contester ses droits à cette distinction. Il l'a obtenue comme inventeur, ouvrier, artiste et même soldat; car il a combattu, sur le terrain de la routine, le mauvais vouloir, l'intrigue, les menaces, la calomnie et les procès, en faisant naturaliser chez nous, par les hommes qui aiment la juste et bonne harmonie, la famille nombreuse et brillante dont il est le procréateur, qui se compose de sax-horns, de saxophones, etc., dénominations venant du nom de l'inventeur, arrivé justement à la célébrité.

Comment le jury central, qui a décerné deux croix à l'industrie des instruments de cuivre, industrie évidemment restreinte, s'est-il montré si sévère vis-à-vis des facteurs de pianos, sévérité contraire à toutes les traditions des jurys précédents?

Faudrait-il attribuer cet oubli à la manière tout à fait exceptionnelle dont le jury a été composé cette année? Nous ne pouvons le croire. — Peut-on admettre que sur un nombre aussi considérable de facteurs présents à l'Exposition, la somme du mérite ou des progrès obtenus n'ait pu paraître suffisante pour mériter cette distinction? Quiconque a vu les beaux instruments exposés cette année-ci, particulièrement par MM. Wolfel et Boisselot de Marseille, doit être convaincu du contraire.

Le chef de cette dernière maison nous paraissait devoir mériter cette haute distinction à tous égards, comme industriel, comme artiste et comme homme; c'est lui qui, pendant la rigoureuse année 1847, a cru devoir sacrifier une partie de sa fortune pour conserver ses ouvriers, quand tout le monde renvoyait les siens. De tels faits n'honorent pas seulement un homme, ils honorent une époque

Une troisième croix de la Légion-d'Honneur a été accordée à M. Cavaillé-Coll, un de nos meilleurs facteurs d'orgues, dont personne ne contestera non plus les droits à cette récompense pour d'incessants et laborieux travaux.

C'est donc trois décorations accordées aux exposants de cette année à l'industrie musicale, sur cinquante-deux croix, et non quarante, comme l'ont annoncé la plupart des journaux. Il y a eu de plus 1,618 médailles : 182 en or, 540 en argent et 896 en bronze.

Parmi les luthiers et facteurs on cite, comme ayant obtenu la médaille d'or : MM. Bernardel, Cavaillé-Coll, Domeny, Sax, Souffleto; la médaille d'argent : MM. Jacquot de Nancy, Montal, Halary, Godfroy, Henry, Neiderreither, Sanguinède pour la fabrication des cordes de piano; la médaille de bronze : MM. Elké, Maucotel, Monniot, Laissement, pour ses planches en zinc à graver de la musique; Ziegler, etc.

Parmi les titulaires des médailles d'or, d'argent ou de bronze rappelées, c'est-à-dire comme *pensée* ou *ne m'oubliez pas*, adressés au jury par les exposants, on voit figurer les noms de MM. Kriegelstein, Wœlfel, Blanchet, Kleber, Chanot, Savaresse, Tulou, Tantentein et Cordel, Hesselbein, Buffet-Crampon, Hildebrand, Hœffer, Klein, Koska, etc.

Le document statistique qui suit ne sera pas sans intérêt pour les lecteurs.

A la suite des onze expositions des produits de l'industrie qui ont déjà eu lieu en France, les récompenses accordées aux exposants ont suivi, quant au nombre, une progression qui s'est arrêtée, on le conçoit, par suite de nos affaires politiques en 1849. —Voici les chiffres : en 1798, vingt-trois récompenses; en 1801, quatre-vingts; en 1802, cinq cent cinquante-quatre; en 1806, six cent dix; en 1819, huit cent soixante-neuf; en 1823, mille quatre-vingt-onze; en 1827, mille deux cent cinquante-quatre; en 1834, mille sept cent quatre-vingt-cinq; en 1839, deux mille trois cent cinq; en 1844, trois mille deux cent cinquante-trois; enfin en 1849, mille six cent soixante et onze seulement.

M. Erard, qui a été appelé à faire partie du jury musical, s'est trouvé, dit-on, par cette position et les distinctions qu'il avait obtenues aux précédentes expositions, hors ligne et du concours. C'est ce qui fait qu'on ne voit point son nom parmi les récompensés. Il en est probablement de même de M. Pleyel, qui faisait partie des délégués de facteurs de pianos. Il est beau d'avoir obtenu ainsi, dans l'une des industries les plus distinguées de notre pays, son bâton de maréchal.

HENRI BLANCHARD.

LETTRES SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

Bruits de coulisses. — Le gazet les lumières de l'administration. —Défenses des opéras à parlon. — Restauration des caleçons flottants. — Projet d'habiller les statues du musée et opposition des Jésuites. — Les estampes de la reine-mère. Le *Cantatrici villane* et le *Barbiere*. — Lamentations sur cette dernière pièce. — Mort de tous les personnages, sauf de Basilio. — Ballet sifflé. — Acteurs français.

Naples, 21 octobre.

Grandes rumeurs ici, mon ami, rumeurs sourdes, mais fâcheuses, à l'endroit des théâtres, et qui, malheureusement, ne sont pas sans causes. Tout y va mal ; à chaque bout de mois, les artistes craignent de n'être pas payés, et il y a eu l'autre jour *relâche* au moment où l'on s'y attendait le moins. Quelque temps auparavant, il y avait eu un semblable relâche dont on n'avait fait que rire, causé qu'il était par un mal de gorge survenu à la première danseuse et par un mal au pied qu'éprouvait le premier ténor; aujourd'hui, c'est autre chose : une heure avant l'ouverture du théâtre, tous les acteurs se sont trouvés indisposés. Avaient-ils trop dîné, ou tout au contraire leur estomac ressemblait-il à la caisse de l'administration ? Ce n'était, je crois, rien de tout cela, mais seulement il se peut que leur digestion ait été momentanément troublée.

Il était, en effet, venu des nouvelles assez indigestes et qu'il avait fallu avaler sans presque avoir le temps de les mâcher. On disait en premier lieu que l'entreprise, ne pouvant payer l'administration qui lui fournit le gaz, se trouvait sans lumières, et les gens qui plaisantent de tout ne manquaient pas de dire que ce n'était point la première fois que pareille chose lui arrivait. Ensuite l'on annonçait que plusieurs pièces depuis plus ou moins de temps en possession de la scène sans contest, aucune devaient en être bannies par ordre supérieur, et l'on se permettait de dire que cet ordre supérieur venait de bien bas. En troisième lieu, on apprenait que les danseuses allaient être remises au régime de caleçons longs et flottants, de telle sorte qu'il devînt absolument impossible de juger si la rotule de leurs genoux était proéminente, si elle se portait trop à droite ou trop à gauche, si elle était bien ou mal emboîtée, graves questions qui occupent bien autrement que la danse elle-même les fins amateurs de Naples, et que les caleçons mailles permettaient jusqu'à un certain point de débattre et même de décider. Il faut te dire, du reste, que ces caleçons n'étaient point une création nouvelle, mais une restauration ; ils étaient tombés au moment où la constitution octroyée par le pouvoir royal avait été proclamée, et les danseuses, que je sache, ne les avaient point réclamés.

Comme tu le vois, ces nouvelles et d'autres que j'omets répandues tout-à-coup et arrivant avec chaque plat étaient de difficile digestion et paraissaient mal imaginées pour l'assaisonnement d'un dîner, même d'un dîner d'artiste et d'artiste bien pourvu d'appétit. Pourtant, elles avaient beaucoup de vrai; et, me trouvant au courant des choses, je fus moins étonné que d'autres du relâche impromptu déclaré par la bande inopinément apposée sur l'affiche.

D'après son contrat avec le gaz, la caisse du théâtre doit payer au bout de trois jours l'éclairage de chaque soir. Elle était en arrière, mais ou elle s'est exécutée ou bien on lui a donné répit; il n'y a donc plus d'inquiétude sur ce point, et l'entreprise des théâtres royaux continuera d'être éclairée comme elle l'a été jusqu'à présent.

A l'égard du second point, c'est une mesure générale. Une décision ministérielle a mis à l'index toutes les pièces où se trouvent des souverains qui pardonnent, parce que les peuples doivent avant tout éviter d'avoir quelque chose à se faire pardoner ; il n'en résulte que des embarras pour les souverains, et il ne faut pas que les souverains, sur quelque théâtre que ce soit, soient montrés sous un aspect embarrassé. Cela les déprécie et est de mauvais exemple. En conséquence, le nouvel opéra de Lillo dont je t'ai parlé la dernière fois, et dont le libretto n'est autre chose que la *Catherine Howart* de M. Dumas, vient de être interdit. Ce qui est plus extraordinaire, c'est que l'on a également écarté de la scène l'opéra d'*Ernani*, qui en était en possession depuis dix ans et que l'on allait remonter.

Voir les numéros 26, 27 et 44.

La question des caleçons flottants et de leur réintégration a été également décidée, et il a fallu que le chef du vestiaire s'occupât immédiatement d'en faire confectionner, car on avait détruit les anciens, dont on croyait la mode tout-à-fait abandonnée. A ce propos, je te dirai que l'on devient à Naples étrangement pudibond; on a en ces derniers temps fait une révision sévère des statues du musée Bourbonique; quantité de nouveaux plâtrages ont été opérés, et il y a même un vaste projet de vêtir toutes les figures qui ne le sont pas, tant celles qui se voient d'avant que celles qui sont exposées d'arrière, en sorte qu'il n'y aurait plus à voir que les têtes et les bras des Apollon, Mercure, Amours. De sages jésuites ont fait là-dessus des représentations qui seront sans doute écoutées; ils auront dit, je pense, qu'avant de s'occuper de donner des vêtements à des marbres qui s'en sont passés jusqu'à ce jour sans prendre de rhumes, il serait bon, surtout au commencement de l'hiver, de songer à couvrir la chair de tant de malheureux qui vont presque nus par les rues. Je vais te signaler un vandalisme plus déplorable encore que celui-là, puisqu'il s'agit non plus seulement de la dégradation, mais bien de la destruction d'objets d'art précieux. La reine-mère est, comme tu le sais, morte il y a quelque temps, et l'on est en train de dresser son inventaire ; or, elle possédait une belle collection d'estampes : croirais-tu que le juge commis à l'opération inventoriale a ordonné la destruction en sa présence de toute pièce où des femmes avaient seulement la gorge découverte? On m'a cité entre autres une magnifique épreuve d'*Enlèvement d'Europe* et quantité de gravures rares et de haut prix ainsi livrées aux flammes en dépit de toutes les protestations des artistes appelés pour l'estimation; ils ont même réclamé dans l'intérêt des études et de l'histoire de la gravure la conservation des débris en enlevant au moyen d'un canif et supprimant les parties réputées *indécentes*: tout a été refusé. Et l'on parle du vandalisme révolutionnaire!.....

Au théâtre, au théâtre!.. quoique ce ne soit pas toujours gai, encore n'est-ce pas si triste, surtout quand on y remet de vieilles pièces. J'ai vu avec un plaisir infini que le tempérament musical des Napolitains s'arrangeait encore d'ouvrages tels que les *Cantatrici villane* et cet admirable *Barbiere di Siviglia*, chef-d'œuvre que chacun sait par cœur et que rien de même genre n'a encore surpassé. Hélas! cet ouvrage si charmant et si plein de gaieté, veux-tu savoir l'effet qu'il a produit sur moi? il m'a fait verser des larmes abondantes... Oui, en me rappelant la manière dont j'avais tant de fois entendu chanter ces beaux airs, ces délicieux duos, ces admirables morceaux d'ensemble, comment ne pas rester profondément et péniblement ému? Quand je me souviens surtout de la troupe qui, pour la première fois, fit entendre cet ouvrage à Paris, et qui se composait alors de Garcia, Pellegrini, de Begnis, Graziani et de Mme Mainvielle-Fodor, comment ne pas établir de fâcheuses comparaisons et ne pas déplorer la dépravation du chant italien, où bientôt il ne restera plus aucune trace de ce goût, de cette grâce, de cette abondance qui depuis tant d'années faisait la gloire de la Péninsule et le plaisir de toute l'Europe? Toutes les gloires sont-elles donc de nos jours destinées à s'éclipser?

Ah! que dirais-tu, élève comme moi de la vieille école, si tu entendais dans le *Barbier* tous ces chanteurs d'à présent, dont le moindre défaut est de ne savoir pas chanter? Car enfin, des gens qui ne connaissent aucunement l'art du chant font quelquefois plaisir à entendre, quand ils se montrent exempts de toute prétention. Pour ceux-ci, c'est tout autre chose; ils falsifient tous les caractères, parce qu'ils sont incapables d'en comprendre le sens; et ils falsifient bien autrement la musique, parce qu'ils la réduisent par l'exécution, à la proportion de leur taille, qui est contrefaite. Quelle idée peut donner d'un comte Almaviva, un petit ténor gros et trapu, dont le chant est aussi épais que le torse, et qui bien loin de savoir porter son manteau, ne sait pas même soutenir ses notes? Qu'est-ce qu'un grand Figaro, dont la figure, belle d'ailleurs, apparaît entre de touffus favoris, et qui devrait, avant de faire la barbe à don Bartolo, commencer par se la

faire à lui-même, et employer la savonnette pour faire disparaître les taches de sa voix et de son jeu? Et puis, quelle idée de napolitaniser le personnage de D. Bartolo et de lui faire parler ce dialecte par la bouche d'un vieil acteur, Lucio Pappone, assez bon grimacier d'ailleurs, mais qui se permet d'ajouter à son rôle mille grossièretés bonnes à renvoyer aux tréteaux du Mole. Don Basilio se tirait mieux d'affaire. Quant à Rosine, c'était du moins une jolie personne de dix-neuf ans, dit-on, et qui assurément les porte fort bien; mais quelle pauvreté dans l'expression de ces charmantes mélodies, et comme l'on s'aperçoit à chaque instant que l'on ne sait plus aujourd'hui apprendre à chanter. Si c'est là une chose convenue, à la bonne heure; mais du moins que l'on se comporte en conséquence. Vous ne voulez pas apprendre à pratiquer la roulade ou le tril, ne vous aventurez pas à les exécuter. Qu'est-ce qu'une gamme dans laquelle pas un degré n'est caractérisé? Qu'est-ce qu'un tril composé de deux notes, dont ni l'une ni l'autre ne sont articulées? La cantatrice qui donne lieu à ces réflexions serait cependant bien faite pour le genre gracieux. Elle se nomme la Masay, et est fille d'une cantatrice de même nom, qui a joui d'une certaine réputation il y a quelques années. Elles appartiennent à une noble famille allemande, et sont, Dieu me pardonne, des baronnes de haute futaie. A mesure que la noblesse sera écartée de la scène politique, elle pourra prendre place sur l'autre scène : cette ressource de célébrité en vaut bien une autre. Encore un mot au sujet du *Barbiere*. Remarque combien tous ces caractères sont étrangers à notre société moderne. Figaro, Almaviva, D. Bartolo, Rosine elle-même, sont morts depuis longtemps; il n'y a que D. Basilio qui survive; seulement, il ne se rencontre plus que rarement dans la profession musicale, où même il ne s'est jamais offert fort souvent. Il est d'ailleurs certain que Beaumarchais n'avait fait D. Basilio musicien et organiste du couvent que faute de pouvoir alors le faire autre chose.

Le théâtre Saint-Charles joue du malheur; il avait monté à grands frais un nouveau ballet dont il a été si pressé de régaler le public, qu'il ne s'est pas donné le temps d'en achever les décorations, et a suppléé à ce qui manquait au moyen de vieux décors. Cette façon d'agir n'a point été dans le goût du public, qui en a témoigné sa façon de penser d'une manière fort peu polie. Il est bien rare que l'on ait de l'indulgence pour les entreprises royales et subventionnées; on croit que tout doit y marcher de soi; c'est le contraire qui est la vérité.

Afin, sans doute, de faire preuve de zèle, la direction vient d'engager une troupe d'acteurs français, bien entendu pour le drame et le vaudeville. Ces acteurs sont déjà débarqués, mais ils n'ont point encore paru. Ce n'est pas, je crois, au moyen d'airs de vaudeville chantés comme ils se chantent, que l'on prétend ramener le bon goût en musique..... Si du moins on pouvait ramener les bonnes recettes!....

Tout à toi. ADRIEN DE LA FAGE.

A peine la mise en vente pour les théâtres de France de la grande partition du *Prophète* a-t-elle été annoncée, que le premier tirage a été enlevé, et les éditeurs ont été forcés de suspendre momentanément l'envoi des nombreuses commandes. Un nouveau tirage plus considérable est sous presse, et les directeurs peuvent compter qu'ils recevront les exemplaires demandés avant la fin du mois. Les envois se feront d'ailleurs dans l'ordre des demandes.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*.

*** La représentation du *Prophète*, donnée mercredi dernier, s'est maintenue au niveau des précédentes pour l'excellence de l'exécution et pour le chiffre de la recette, qui dépasse toujours 9,000 fr.

*** Ce n'est pas seulement à la France et à l'Angleterre que va se borner le magnifique succès du *Prophète*. Dès à présent on se dispose à le monter dans toutes les villes étrangères dont voici les noms: Lisbonne, Madrid, Barcelone, La Haye, Amsterdam, Saint-Pétersbourg, Odessa, Berlin, Hambourg, Dresde, Vienne, Munich, Darmstadt, Francfort, Breslau, Konigsberg, la Nouvelle-Orléans, Stockholm.

*** Dimanche dernier on donnait la *Favorite*, et nous devons constater que Roger s'y est montré de beaucoup supérieur à ce qu'il y avait été jusqu'alors. Les plus grands talents n'exemptent pas d'un certain noviciat dans les rôles d'un répertoire comme celui de notre première scène lyrique. Roger a subi la loi générale. Il a d'abord tâté le terrain, sur lequel maintenant il marche d'un pas ferme, avec aisance et liberté.

*** La commission des théâtres, dans sa séance d'hier, a terminé sa délibération sur la situation de l'Opéra. Elle a conclu à l'acceptation de la démission donnée par M. Duponchel. Cet avis sera immédiatement soumis à la sanction du ministre.

*** L'Alboni charme la Belgique. L'excellente cantatrice s'est fait entendre successivement à Bruxelles, à Gand et à Anvers. Dans cette dernière ville, elle a chanté tout récemment le rôle de la *Favorite* en français. Avant-hier vendredi, elle a dû jouer à Bruxelles la *Reine de Chypre*: nous donnerons bientôt de plus amples détails sur ces intéressantes représentations.

*** Aujourd'hui dimanche, au Théâtre-Italien, représentation extraordinaire dans laquelle on entendra le 3e acte de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, et l'*Italiana in Algeri* de Rossini, interprétés par Moriani, Ronconi, Morelli, Mme Persiani et Mlle d'Angri.

*** Le théâtre Italien n'a pas joué dimanche dernier; la représentation annoncée par l'affiche a été interrompue, ou pour mieux dire empêchée par le brouillard, qui partout ailleurs interceptait les recettes. La reprise de l'*Italiana in Algeri* a donc été remise au mardi suivant. C'est une charmante partition que celle de l'*Italiana*; mais Rossini l'a composée si jeune qu'elle est aujourd'hui un peu vieillotte, et d'ailleurs à aucune époque elle n'a eu de succès d'argent. Mme d'Angri a beau se distinguer par sa verve dramatique et son talent musical dans le rôle d'Isabelle, Ronconi a beau être excellent dans celui de Taddeo, et Morelli dans celui de Mustafa, c'est à des ouvrages d'un autre genre qu'il faut recourir pour attirer le public. Le ténor Luchesi, dont on parle avec éloges, doit être à Paris et débuter le mois prochain.

*** Les seize premières représentations de la *Fée aux Roses* ont produit une somme totale de 85,000 fr.

*** Dans une représentation donnée il y a huit jours sur le Théâtre-Historique au bénéfice de la caisse des artistes dramatiques, Massol et Mlle Masson ont chanté des fragments du *Charles VI*, d'Halévy. Les deux artistes ont obtenu le succès d'enthousiasme qui ne pouvait leur manquer. Ainsi que nous l'avons déjà dit, la voix de Massol est plus belle que jamais, et il a beaucoup gagné sous le rapport de l'art et du style.

*** Le charmant opéra du *Toreador*, dont le succès de la *Fée aux Roses* a momentanément suspendu les représentations, vient d'être joué avec un grand éclat sur le théâtre de Bruxelles. Grâce à la publication de la partition et des morceaux détachés, les dilettanti parisiens ne sont pas entièrement privés de cette remarquable musique. Rien de plus facile, à la vérité, pour les salons, que l'exécution presque complète de cet opéra, qui ne comporte que trois rôles : un soprano, un ténor et une basse, sans qu'il y ait besoin de l'auxiliaire des chœurs, si difficile à réunir parmi les amateurs. Presque toutes nos villes de province vont suivre l'exemple donné par la capitale de la Belgique, et déjà le *Toreador* est en répétition dans les principaux théâtres des départements.

*** La charmante partition de M. Maillard, *le Moulin des Tilleuls*, a trouvé un éditeur en M. Meissonnier fils, et les morceaux de chant détachés et la partition ne tarderont pas à être publiés.

*** A l'une des dernières soirées musicales données par Mlle Pauline Dupont, l'excellente pianiste, nous avons entendu des fragments d'un opéra inédit de M. Oscar Commettant : un quintetto, un duo pour voix de basse et un boléro. Ces morceaux, tout remplis de charme mélodique et d'une bonne facture, seront bientôt applaudis à l'Opéra-Comique, qui a, dit-on, reçu l'œuvre de M. Oscar Commettant. Le poëme est d'un de nos poëtes distingués, M. Alfred des Essarts.

*** La distribution des croix et médailles aux exposants de l'industrie nationale a eu lieu lundi dernier, dans la grande salle du Palais-de-Justice, dite des Pas-Perdus, où s'est accomplie, il y a peu de jours, l'institution de la magistrature. Le président de la République assistait à cette solennité, et a prononcé un discours très-bien accueilli par toute l'assemblée. Trois cents orphéonistes sous la direction de M. Hubert et un orchestre composé d'instruments de M. Sax, qui a reçu la croix d'honneur, ont exécuté alternativement des chants nationaux et des fanfares. Un chœur de Forgerons, composé tout exprès par M. Halévy, et supérieurement rendu par les orphéonistes, a produit notamment un effet sympathique.

*** Ernst et Stéphen Heller sont en ce moment à Londres. Depuis son arrivée, le célèbre violoniste s'est déjà fait entendre à Exeter-Hall, avec son succès accoutumé.

*** Louis Lacombe poursuit le cours de ses succès à Zurich et à Bâle. Nous avons sous les yeux les journaux de ces deux villes qui rendent pleine justice à son double talent de pianiste et de compositeur, et qui témoignent en termes non équivoques de l'accueil que l'éminent artiste reçoit partout. Après une station à Strasbourg, Louis Lacombe doit revenir à Paris.

*** On annonce comme devant paraître très-prochainement trois duos caractéristiques pour piano et violon, composés par M. Oscar Comettant. Nous aurons bientôt l'occasion d'apprécier le mérite de ces ouvrages, que nous entendrons certainement dans les concerts où l'on fait de la bonne musique d'ensemble.

*** M. Dameron, père de la jeune cantatrice de l'Opéra de Paris, fait cons-

truire à Alger une magnifique salle de spectacle, qui promet de rivaliser avec les plus beaux monuments de ce genre.

*** La première symphonie à grand orchestre d'Albert Sowinski, œuvre capitale, sur laquelle nous aurons occasion de revenir, vient de paraître en partition. Cette symphonie est la propriété de l'auteur, et se vend chez Brandus et Cie, 87, rue Richelieu.

*** La grande loterie d'*un million*, dont le siége est au bazar Bonne-Nouvelle, acquiert de jour en jour une extension plus considérable. M. Bernardel, un des premiers luthiers de Paris, à qui l'excellente qualité de ses instruments à cordes a valu tout récemment la médaille d'or, vient de faire don à l'association des artistes-musiciens d'un fort beau violon, admiré des connaisseurs à la dernière exposition. Ce remarquable instrument, accompagné de ses accessoires, formera un lot spécial d'une importante valeur.

*** C'est jeudi prochain, 22 novembre, jour de la Sainte-Cécile, que la messe à grand orchestre de M. Niedermeyer sera exécutée dans l'église de Saint-Eustache à 11 heures précises. Les premiers artistes de Paris, sous la direction de M. Girard, prêteront leur concours à cette imposante solennité organisée par le Comité de l'association des artistes-musiciens avec toute la grandeur qui accompagne les fêtes musicales préparées par ses soins. Les artistes des théâtres lyriques et les chœurs des principales églises contribueront à la beauté de l'exécution. M. Alexis Dupond chantera plusieurs solos. Une quête sera faite à l'issue de la messe; le produit en sera consacré, ainsi que celui de la location des chaises, à la caisse de secours de l'Association, qui, chaque jour, a à soulager d'honorables infortunes.

La quête sera faite par Mme la princesse Beauveau, rue des Champs-Elysées, 16; — la comtesse Potocka, rue Neuve-des-Mathurins, 28; — la comtesse de la Redorte, rue du faubourg Saint-Honoré, 31; — la comtesse Berthier, rue de la Pépinière, 35; — Henri Gaultier, rue Hauteville, 62; — Edouard Rodrigues, rue Neuve-des-Mathurins, 32; — Panseron, rue Hauteville, 21; — de Saint-Brice.

*** A. Goria est parti hier pour Nantes et Bordeaux, où depuis longtemps il est attendu. Il se fera entendre plusieurs fois et exécutera ses nouvelles fantaisies du *Val d'Andorre*, d'*Haydée*, de la *Favorite*, etc., et le concerto de Weber avec orchestre. Cet excellent artiste sera de retour dans les premiers jours de décembre.

*** Un orgue vient d'être établi à la Dalbade par M. Moitessier, de Montpellier. La réception en aura lieu prochainement. Le système de l'habile facteur se distingue de celui de Barker par une plus grande simplicité, et paraît aussi lui être supérieur dans l'économie des forces. M. Lefébure-Wély est attendu pour l'épreuve solennelle, qui doit mettre en relief les qualités sonores de ce bel instrument.

*** M. Emile Albert, l'habile pianiste, va donner quelques concerts à Nice.

Chronique étrangère.

*** *Berlin.* — L'opéra italien vient de conquérir une nouvelle cantatrice, la signora Claudina Fiorentini, qui appartenait au théâtre de Sa Majesté à Londres. Les débuts ont eu lieu le 27 octobre dans *Norma*. Depuis longtemps nous n'avions entendu de voix plus remarquable que celle de la débutante, par sa force et sa plénitude, surtout dans les notes élevées. La fraîcheur du timbre de cette voix vibrante, qui impressionne dans le *forte* par la puissance de ses accents, autant que dans les *piano* par une suavité de sons qui se prolongent et s'évanouissent comme ceux de la flûte, a décidé du succès dès son premier air, et le dernier duo avec Pollione l'a brillamment confirmé. Des acclamations unanimes ont salué la cantatrice, qui n'avait eu que peu de temps pour se préparer. Quant au physique, elle rappelle les belles formes des statues antiques, lors même qu'elle se laisse entraîner par la vivacité de ses inspirations. La signora Fiorentini a été plusieurs fois rappelée pendant l'opéra et dans les entr'actes. La suite de ses débuts est impatiemment attendue.

*** *Vienne.* — Dans la salle de la Société musicale, auront lieu cet hiver des concerts sous le titre de : « Soirées Mendelssohn-Bartholdy. » Dans le premier concert qui a eu lieu le 5 novembre, jour anniversaire de la mort du compositeur, on a exécuté les chœurs d'*Athalie*, qui n'avaient pas encore été entendus à Vienne.

— On a donné au Sperl un concert dont la recette était destinée à l'érection d'un monument à la mémoire de Strauss.

*** *Francfort* — Un portrait de Mozart, peint dans le temps par Tischbein, de Mayence, vient d'être acquis par M. C. A. André. C'est une conquête d'autant plus précieuse que jusqu'ici l'on n'avait pas une reproduction exacte des traits du grand compositeur. — On s'occupe des études et de la mise en scène du *Prophète*.

*** *Dusseldorf.* — La Société philharmonique a publié son programme pour la saison d'hiver. Nous y avons remarqué la *Destruction de Jérusalem*, par Ferd. Hiller; *Lauda Sion*, par Mendelssohn; *Samson*, oratorio, par Haendel, et le *Christ, messager de Paix*, oratorio, par Naumann.

*** *Brème*, — Liszt s'est fait entendre dans un concert, et il y a joué, avec le pianiste Reineke, le duo de Mendelssohn et Moschelès. Liszt a été rappelé quatre fois.

*** *Francfort.* — Jenny Lind, qui vient d'arriver, ne paraîtra pas sur la scène. Toutefois, on espère que la célèbre cantatrice se fera entendre dans un concert donné par Mlle Graumann.

*** *Cincinnati (Etats-Unis).* — La société allemande de chant a donné dernièrement un grand festival auquel ont assisté les réunions de chant de New-York, Philadelphie, Pittsbourg, Madison, Louisville, etc.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Chez CHALLIOT, éditeur de musique,
Rue Saint-Honoré, n. 336.

ALBERT SOWINSKI.	Op. 59. Scherzo pour piano.	6 »
—	Op. 63. Prima Sera et le Songe, 2 mélodies pour piano seul, chaque. .	4 50
—	Op. 72. Souvenir d'Aquitaine, mélodie de concert.	7 50

PAR AN,
Paris, 10 fr. — Départements, 12 fr.

BUREAUX
6, rue de l'Observance
PLACE DE L'ÉCOLE DE MÉDECINE.

Éducation. — Religion. — Morale en action. **Instruction.** — Poésie. — Histoire. — Voyages. — Science et Industrie. — Economie domestique. — Travaux à l'aiguille. — Mélange. — Causeries.
Musique inédite des Compositeurs en vogue.

JOURNAL
DES JEUNES PERSONNES
PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION MORALE ET LITTÉRAIRE
DE Mlle ULLIAC TRÉMADEURE.
Paraissant le 1er de chaque mois à partir de janvier.

Ce recueil éminemment religieux et moral se distingue par une telle pureté de principes, par un tel respect de toutes les convenances, que la mère la plus scrupuleuse le place avec confiance dans les mains de sa fille.

Envoyer, *franco*, un bon sur la poste à M. le Directeur-Gérant, 6, rue de l'Observance. Les Messageries font les abonnements *sans augmentation de frais*.

PAR AN,
Paris, 10 fr. — Départements, 12 fr.

BUREAUX
6, rue de l'Observance
PLACE DE L'ÉCOLE DE MÉDECINE.

Modes dessinées, gravées et *coloriées* par les meilleurs artistes. — Dessins *coloriées* de tapisseries et de broderie au passé.
Patrons, *grandeur nature*, pour robes, confections, chapeaux, lingeries, &c. — *Grandes planches* de dessins de broderies, crochet, fil en tricot, ouvrages de fantaisie, &c., &c.

Pour paraître chez BRANDUS et Cie, 87, rue Richelieu.

ALBUM DE CHANT POUR 1850.

DIX MÉLODIES PAR
MADAME PAULINE VIARDOT,
RICHEMENT RELIÉ,
Avec dix magnifiques dessins et le portrait de l'auteur par ARY SCHEFFER.
CONTENANT :

Solitude,
La Petite Chevrière,
L'Absence,
Un jour de Printemps,
Villanella,
En Mer,
La Chanson de Loïc,
Marie et Julie,
La Luciole,
Tarentelle.

Publié par BRANDUS et Ce, 87, rue Richelieu. — TROUPENAS et Ce, 40, rue Vivienne.
ÉDITEURS.

LA FEE AUX ROSES,

Opéra-comique en 3 actes,

Paroles de MM. SCRIBE et SAINT-GEORGES.

MUSIQUE DE

F. HALÉVY.

LES AIRS DÉTACHÉS DE CHANT

Arrangés avec accompagnement de piano.

1. Air, chanté par M. Battaille, « *Art divin qui faisait ma gloire.* » ..... 2 50 net.
1 *bis*. Le même, transposé pour voix de baryton..... 12 50 net.
2. Trio chanté par Mme Ugalde, M.M. Battaille et Jourdan, « *Voici la belle fille.* » ..... 4 » net.
3. Romance chantée par Mme Ugalde, « *Près de toi je crois revivre.* » ..... 2 » net.
3 *bis*. La même, transp. p. voix de mezzo-soprano ou contralto 2 » net.
4. Trio chanté par Mmes Ugalde, Lemercier et Meyer, « *Désir de fête.* » ..... 4 » net.
5. Duo chanté par Mme Ugalde et M. Battaille, «*Si tu pouvais devenir plus traitable* » ..... 3 50 net.
6. Romance chantée par M. Audran, « *Oui, chaque jour je viens l'attendre.* » ..... 4 50 nét.
6 *bis*. La même, transposée pour mezzo-soprano ou baryton... 4 50 net.
7. Air chanté par Mme Ugalde, «*Des roses, partout des roses.*» 2 50 net.
7 *bis*. Le même transposé en *la* bémol..... 2 50 net.
8. Air chanté par Mlle Lemercier, « *Je commande, je suis la reine.* » ..... 2 » net.
9. Duo chanté par Mlle Lemercier et M. Sainte-Foy, « *Si notre langue.* » ..... 3 » net.
9 *bis*. Le même pour mezzo-soprano et baryton..... 3 » net.
10. Romance chantée par Mme Ugalde, « *En dormant, en dormant.* » ..... 4 50 net.
10 *bis*. La même, pour contralto ou mezzo-soprano..... 4 50 net.
11. Duo chanté par Mme Ugalde et M. Audran, « *Eh quoi, ce doux songe où l'amour me plonge.* » ..... 3 » net.
12. Air chanté par M. Battaille, «*Ne crois pas que je te cède.*» 2 50 net.
12 *bis*. Le même, pour baryton..... 2 50 nét.
13. Couplets chantés par M. Jourdan et Mlle Meyer, « *Du sultan l'hymen se prépare.* » ..... 4 50 net.
13 *bis*. Les mêmes, pour mezzo-soprano et baryton..... 4 50 net.
13 *ter*. Les mêmes, pour voix seule..... 4 50 net.
14. Duo chanté par Mme Ugalde et M. Battaille, «*Ainsi tu hâtes.*» 3 » net.
15. Cavatine chantée par M. Audran, « *O toi qui peut-être ris de mon tourment* » ..... 4 50 net.
15 *bis*. La même, transp. p. voix de mezzo-soprano ou baryton 4 50 net.
16. Duo chanté par Mme Ugalde et M. Audran: « *Ah! monseigneur, à la vieillesse.* »..... 2 50 net.
16 *bis*. Couplets (extraits du duo précédent), chantés par Mme Ugalde, « *Au temps de la jeunesse* »..... 4 50 net.
16 *ter*. Les mêmes, transposés pour voix de mezzo-soprano.... 4 50 net.

LE PROPHÈTE,

Opéra en 5 actes. — Musique de

Giacomo Meyerbeer.

Partition pour Piano et Chant,
Édition illustrée, ornée du portrait de l'auteur. Prix: **40** fr. net.
Partition arrangée pour Piano seul,
Édition format in-8°. Prix : **10** fr. net.

LES AIRS DE CHANT, arrangés avec accompagnement de piano.

Morceaux pour Piano, Violon, Flûte, Cornet, Orchestre et Musique militaire.

Benedict. Fantaisie brillante..... 4 » net.
Burgmuller. Grande valse brillante..... 3 » net.
Dreyschock et Panofka. Duo p. piano et violon. 4 » net.
Duvernoy. Op. 182. Fantaisie (moyenne force) ..... 2 50 net.
Stephen Heller. Op. 70. Caprice brillant..... 3 » net.
Jacques Herz. Arrangements des quatre airs de ballet et de la Marche du sacre, cinq suites, chaque ..... 3 » net.
Id. Les mêmes, arrangés pour piano à quatre mains, par *Ed. Wolff*, cinq suites, chaque ..... 4 » net.
Kruger. Op. 29. Fantaisie brillante sur la Pastorale et la Marche du sacre..... 3 » net.
Lecarpentier. Deux bagatelles, chaque..... 2 » net.
Id. Op. 441. Fantaisie à quatre mains..... 4 » net.
N. Louis. Op. 184. Fantaisie dram. pour piano et violon..... 4 » net.
Osborne. Op. 78 Fantaisie brillante..... 3 » net.
Rosellen. Op. 114. Grande fantaisie brillante..... 4 » net.
Id. La même, à quatre mains..... 4 » net.
A. Talexy. Op. 20. Fantaisie brillante ..... 3 » net.
Charles Voss. Op. 101. Grande fantaisie dramatique..... 4 » net.
Ed. Wolff. Op. 458. Grand duo à quatre main..... 4 » net.
Wolff et Beriot. Duo pour piano et violon..... 4 » net.

2 quadrilles	par MUSARD, pour piano, à quatre mains et orchestre.	
1 quadrille	par LECARPENTIER,	id.
1 quadrille	par STRAUSS.	id.
Valses	par ETILING,	id.
Polka	par PASDELOUP,	id.
Redowa	par PILODO,	id.

Ernst Op. 24. Fantaisie brillante pour violon, avec accompagnement de piano..... 4 » net.
Gutmann. O. 18. Duo pour cornet et piano..... 3 » net.
Lee. Op. 53. Fantaisie dramatique pour violoncelle avec accompagnement de piano..... 4 » net.
Walckiers. Op. 87. Quatre fantaisies pour flûte..... 3 » net.
Id. Op 88. Fantaisies pour flûte avec accompagnement de piano. 4 » net.
Mohr. Trois pas redoublés et une marche pour musique militaire, chaque..... 2 50 net.

Les Airs, arrangés pour musique militaire, pour deux violons et violon seul, pour deux flûtes et flûte seule, et pour deux cornets et cornet seul.

LE

VIOLON

DU

DIABLE

BALLET EN 2 ACTES,

MUSIQUE DE

PUGNI.

QUADRILLE

PAR

MUSARD

Pour orchestre	9 »
Pour quintette	4 50
Pour piano	4 50
A 4 mains	4 50

POLKA

PAR

PASDELOUP

Pour piano : 2 f. 50.

VALSES

PAR

MUSARD

Pour orchestre	9 fr.
Pour quintette	6 fr.
Pour piano	6 fr.

REDOWA

PAR

PASDELOUP

pour piano : 4 f. 50.

POLKA

PAR

MUSARD

Pour orchestre	7 50
Pour quintette	3 75

2 BAGATELLES

POUR PIANO

PAR

LECARPENTIER

chaque 5 fr.

LE VAL D'ANDORRE,

Opéra-comique en 3 actes, paroles de M. SAINT-GEORGES,
Musique de

F. HALÉVY.

PARTITION pour piano et chant, format in-8° 15 fr. net
— piano seul, id. 8 fr. net.

MORCEAUX DÉTACHÉS

Avec accompagnement de Piano et de Guitare.

1. Air « Du pays basque une coutume. »..... 6 »
2. Chanson du Chevrier. « Voilà le sorcier.»..... 4 50
2 *bis*. La même, transposée pour baryton..... 4 50
2 *ter*. La même, pour ténor et soprano 4 50
3. Quatuor. « Savant devin. »..... 10 »
4. La Marguerite, romance..... 4 50
4 *bis*. La même, transposée pour mezzo-soprano..... 4 50
5. Ariette. « Enfant des bois. »..... 3 »
6. Air : « Dans cette ferme hospitalière. »..... 6 »
7. Cavatine : « Une terreur profonde..... 3 »
8. Cavatine : « Venez, soldats..... 4 50
9. Basquaise. « Carlos aimait une Basquaise ..... 6 »
9 *bis*. La même, transposée pour mezzo-soprano..... 6 »
10. Romance. « Faudra-t-il donc, pâle, éperdue, mourir ici?»..... 3 »
10 *bis*. La même, transposée pour contr'alto ..... 3 »
11. Trio. « A présent maintenant, j'en ai l'espoir.»..... 9 »
12. Quatuor. « Quoi! c'est Georgette! »..... 9 »
13. Trio. « Reste, Rose, un instant »..... 7 50
14. Romance. « Le soupçon, Thérèse. »..... 4 50
14 *bis*. La même, pour baryton ou mezzo-soprano..... 4 50
15. Romance. « Quand sous ma foi. »..... 3 »
16. Chanson du Tambour..... 7 50
16 *bis*. La même, pour quatre voix d'hommes ..... 6 »
16 *ter*. La même, pour ténor..... 4 50
17. Chœur de jeunes filles (prière à trois voix)..... 4 50
18. Duo. « Vous partez ? — Mais sans doute.»..... 6 »
19. Romance. « Toute la nuit. »..... 4 50
19 *bis*. La même, pour baryton ou mezzo-soprano..... 4 50
20. Trio. « Mon Dieu ! mon Dieu ! »..... 7 50

MORCEAUX POUR PIANO.

Ouverture pour piano..... 6 »
— à 4 mains..... 7 50
A. ADAM. Six petits airs très-faciles..... 6 »
BURGMULLER. Valse brillante..... net 3 »
CROISEZ. Op. 45. Fantaisie..... 6 »
— Op. 46. Duo facile à 4 mains ..... 6 »
DUVERNOY. Op. 181. Fantaisie..... 6 »
GORIA. Op. 47. Fantaisie dramatique ..... 9 »
HELLER. Op. 61. Caprice brillant..... 7 50
HUNTEN. Fantaisie rondo..... 7 50
KALKBRENNER. Op. 168. Fantaisie brillante..... 7 50
LECARPENTIER. Deux Bagatelles chaque..... 5 »
OSBORNE. Fantaisie..... 7 50
REDLER. Op. 137. Fantaisie sur la prière..... 5 »
ROSELLEN. Op. 111. Fantaisie brillante..... 9 »
FALENY. Op. 17. Fantaisie brillante..... 6 »
WOLFF. Op. 156. Souvenir du Val d'Andorre, duo à 4 mains..... 9 »
Polkas par FESSY et PASDELOUP, chaque..... 3 »
Deux quadrilles par MARSAL, chaque..... 4 50
Un quadrille par LECARPENTIER..... 5 50
Redowa par FESSY..... 3 »
Valse par MARCAILHOU..... 3 »
BERIOT et WOLFF. Op. 155. Grand duo pour piano et violon.... 9 »
LOUIS (N.). Op. 178. Sérénade id. id. ... 9 »
PANOFKA. Mosaïque, en 2 suites, chaque id. id. ... 9 »

POUR MUSIQUE INSTRUMENTALE.

PANOFKA. Grande fantaisie pour violon avec accompagnement de piano..... 7 50
LEE. Op. 50. Reminiscences du Val, pour violoncelle, avec accompagnement de piano..... 6 »
SELIGMANN. Op. 49. Fantaisie pastorale pour violoncelle et piano. 9 »
WALCKIERS. Deux fantaisies faciles pour flûte..... 6 »
GUICHARD. Op 18. Fantaisie pour cornet à pistons et piano..... 7 50
ADAM. Pas redoublé..... 5 »
FESSY. Fantaisie pour fanfare de cavalerie..... 7 50
— Deux quadrilles, chaque..... 7 50
MOHR. Deux pas redoublés, chaque..... 6 »
— Polonaise..... 6 »

L'OUVERTURE ET LES AIRS

ARRANGÉS POUR

2 Violons et violon seul	9 fr. et 7 50
2 Flûtes et flûte seule	9 fr. et 7 50
2 Cornets et cornet seul	9 fr. et 7 50
Grande partition	400 fr.
Parties d'orchestre	400 fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DES CHEMINS DE FER DE NAPOLÉON LEMAIX ET Le, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 47. 25 Novembre 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie, cinquième lettre, par **A. de la Fage.** — Association des artistes-musiciens, messe de Niedermeyer, exécutée à Saint-Eustache, par **Maurice Bourges.** — Des instruments et des instrumentistes, l'alto, Urhan et Ney, par **H. Blanchard.** — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

LETTRES SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

CINQUIÈME LETTRE (1).

Théâtres de Naples. — Erreur concernant le théâtre de Fiorentini. — Pièces représentées à ce théâtre. — L'égalité bannie du royaume des morts. — Ancien goût des Napolitains pour la musique. — Les Atellanes. — Les empereurs romains. — Les gladiateurs du moyen-âge. — Robert II et Adam de La Halle. — Théâtres mobiles. — Théâtre San-Bartolomeo. — Droit des pauvres. — Chanteuses enchanteresses. — San-Carlo, ses glaces, son incendie. — Ferdinand IV, Murat, Barbaja. — Etymologie du mot *cantanti*. — Théâtre Fondo. — Artistes, directeurs. — Les créanciers à l'amende. — Casaciello. — Le droit d'asile.

Tu me reproches, mon cher ami, de ne t'avoir, dans mes lettres précédentes, parlé que de la musique du moment, de m'être renfermé dans ce qui concerne la musique de théâtre, et de ne t'avoir pas dit même un mot d'*en-tête* pour t'apprendre si les théâtres dont je te parlais existaient depuis longtemps, et donné au moins en quelques mots une idée de leurs vicissitudes. Je te croyais assez instruit sur ce chapitre; mais comme tu me le fais observer, beaucoup de livres, où l'on croirait trouver là-dessus des renseignements plus ou moins exacts, n'en disent absolument rien. Il faut donc te contenter, et je vais tâcher, aussi brièvement que possible, de te mettre au courant.

On compte à Naples jusqu'à douze théâtres; mais ils ne jouent ni tous les jours, ni toute l'année, ni tous ensemble. Les huit principaux sont : San-Carlo, Fondo, teatro Nuovo, teatro de'Fiorentini, della Fenice, San-Carlino, San-Ferdinando, Partenopeo. Aux deux premiers on ne joue que l'opéra, sauf la présence d'une compagnie comique récitant en français, à qui on donne alors la salle du Fondo. Le teatro Nuovo admet, en outre, les pièces sans récitatif, semblables, à ce point de vue, à nos opéras-comiques. La Fenice et San-Ferdinando admettent l'opéra et la farce parlée. Depuis quelque temps c'est cette dernière manière qui l'emporte à la Fenice. San-Carlino, où l'on récite en dialecte napolitain, n'admet point de musique, non plus que les Florentins, dont je veux, avant tout, te dire un mot, parce que c'est le plus ancien des théâtres actuels de Naples, et parce que j'y trouve une occasion, qui se présente fort souvent à moi quand je parle de l'Italie, de rectifier des erreurs très-répandues.

On croit communément, et l'on a même imprimé que le théâtre des Fiorentini était ainsi nommé, parce que des acteurs toscans y avaient les premiers représenté dans le pur langage italien, qui longtemps fut inconnu à Naples, où l'on ne quitta l'usage de la langue latine que pour celui du dialecte napolitain. C'est une grave erreur. Ce théâtre s'appelait primitivement *Teatro di San Giovanni de'Fiorentini*, et recevait ce nom d'une église voisine, église nationale, placée sous la protection du patron de Florence, saint Jean-Baptiste. Nous verrons dans un instant qu'il n'était pas le seul théâtre qui se trouvât ainsi, par contre-coup, sous la protection d'un saint. Il fut bâti pour l'usage des comédiens espagnols, appelés à Naples sous la domination espagnole, et qui jouaient en la langue de leur pays. La compagnie était toujours une des meilleures de l'Espagne. Lorsque les dominateurs commencèrent à s'allier et à se fondre peu à peu dans le pays, l'usage de la langue espagnole, qui, du reste, n'avait guère subsisté que parmi eux, finit par être tout-à-fait abandonnée, et alors on joua l'opéra aux *Fiorentini*, les acteurs espagnols n'ayant plus d'auditeurs. On l'y jouait encore au commencement de ce siècle. Depuis, on a donné le théâtre à une compagnie permanente, qui joue la tragédie, le drame et la comédie à tous les degrés. C'est, du reste, précisément à cause de cette fixité, toujours l'une des meilleures troupes de l'Italie. Il est inutile de te dire que tout ce qui s'y représente est traduit du français. Si par hasard quelque poëte indigène s'aventure, on en a bientôt assez. Quelques très-rares fois on donne une comédie de Goldoni ou de Giraud, et le reste du temps l'on roule avec le répertoire français des drames et vaudevilles modernes. Les couplets sont fondus dans la prose dialoguée de la traduction italienne. Auteurs ou traducteurs trouvent ici la censure bien désagréable, et je ne sais trop en quel pays on peut lui découvrir des agréments. Mais les scrupules des censeurs vont souvent jusqu'à la plus excentrique bouffonnerie. En veux-tu un exemple? On voulut, il y a peu de temps, faire représenter une pièce dont la scène se passait dans l'autre monde : Alfieri, parlant à d'autres poëtes tragiques, leur disait : *Ora siamo tutti eguali*, maintenant nous sommes tous égaux..... Croirais-tu que l'on fît supprimer cette phrase comme séditieuse et sentant le républicanisme, voire le socialisme?.... L'auteur, vieux poëte, fort peu dangereux assurément, se contenta de dire que l'on verrait plus tard ce qui en serait. Il est malheureusement à craindre qu'il n'aille bientôt s'en assurer, car le pauvre homme est dans la plus affreuse détresse.

Je t'ai déjà touché un mot de San-Carlino, et tu as pu comprendre l'importance que j'attachais à ce petit théâtre tout indigène; j'y reviendrai peut-être encore. Mais il est temps d'aborder les grands théâtres, comme l'on dit à Paris.

Le goût des Napolitains pour les spectacles se manifeste dès la plus haute antiquité. Tu n'as pas oublié sans doute que plusieurs des poëtes dramatiques de la Grèce étaient siciliens, notamment Épicharme, l'un de ceux qui firent faire les plus grands pas à la comédie, et nécessairement le goût des représentations théâtrales se répandit promp-

(1) Voir les numéros 26, 27, 44 et 46.

tement dans la partie du continent qui l'avoisinait et que l'on désignait sous le nom de Grande-Grèce. Souviens-toi aussi que dans le même temps cette contrée était aussi avancée en musique qu'on pouvait l'être alors, puisqu'elle renfermait ces écoles pythagoriciennes qui lui firent tant d'honneur, et dans lesquelles la musique était une des bases de la philosophie. L'antagoniste des doctrines musicales de Pythagore et de ses disciples était également de ce pays, et avait vu le jour dans la célèbre ville de Tarente, où était également né le philosophe Philolaüs, dont il combattit les opinions.

A une époque plus récente, nous voyons les premiers essais de comédie des Latins prendre leur origine dans la cité d'Atella, qui n'est qu'à quelques milles de Naples, et les célèbres bouffonneries connues sous le nom d'*Atellanes*, se continuer bien longtemps après que la connaissance des ouvrages de la Grèce eût formé le goût des Romains. Naples, comme toute ville que l'on nommait *parfaite*, possédait un gymnase, un théâtre, une palestre, des thermes, etc. Les jeux quinquennaux de Naples, auxquels se décernait un prix de musique, eurent dans toute l'Italie la plus grande célébrité. Les premiers empereurs y assistèrent. Claude y fut couronné pour une tragédie de sa composition. Néron y chanta en public, et y reçut les applaudissements dont il était si avide. On a conservé des renseignements très-précis sur une troupe de *claqueurs* qu'il y organisa fort habilement pour assurer son succès.

Aux temps affreux du moyen-âge, où l'on ne conserve guère de l'antiquité que ce qu'elle avait de plus digne de réprobation, les Napolitains se montrent avides de tournois, qui ne diffèrent des combats de gladiateurs que par les vêtements que portent les combattants. Témoin de l'un de ces égorgements exécuté en présence de la reine Jeanne, du roi André, de l'armée et du peuple, et voyant les applaudissements barbares qui s'y joignaient, Pétrarque sent son âme tendre et généreuse péniblement émue; il s'enfuit indigné. « Tout-à-coup, dit-il, j'entends un cri de joie, une acclamation générale comme si quelque heureux événement fût survenu; je regarde à l'entour : c'était un jeune homme d'une grande beauté qui, le sein percé d'un poignard homicide, vint tomber à mes pieds. Frappé de stupeur, je piquai mon cheval et me sauvai de cet horrible et infernal spectacle. » Et voilà les temps dont on s'est mis depuis quelques années à faire des éloges qui, toujours ridicules, sont, comme on le voit, souvent odieux.

Cependant dès cette époque, Robert II avait amené avec lui Adam de La Halle, et c'est pour ce prince et à la cour de Naples que notre vieux poëte-musicien avait écrit *Li jeus de Robin et Marion*, la plus ancienne composition lyrico-dramatique française que nous possédions.

En passant à une époque plus moderne, c'est-à-dire à celle des rois d'Aragon et des vice-rois, l'usage des tournois ne cessa pas, mais ils devinrent moins meurtriers. Les annales du temps ont conservé le souvenir d'un brillant tournoi donné, comme celui dont je parlais tout-à-l'heure, dans l'arène de Saint-Jean-Carbonara. Les chevaliers de Sicile et de Catalogne y combattirent en costume d'anges contre ceux de Capoue, habillés en diables. Ces combats achevés, un grand éléphant de bois monté sur des roulettes parcourut la ville; dans la tour qu'il portait se trouvait un chœur vocal et instrumental dont les airs retentissaient au loin. Vers cette même époque, on voit s'élever beaucoup de théâtres mobiles, dressés, selon les circonstances, dans les églises, dans le Château-Neuf, dans le Palais-Royal, dans les maisons particulières, et sur lesquels on représentait des mystères et autres actions sacrées, des farces, des bouffonneries et toutes sortes de compositions dramatiques.

Plus tard, dans la seconde moitié du XVIe siècle, on trouve à Naples deux théâtres : l'un, dont il ne reste plus de traces, existait dans la rue de la *Lava*, ou peut-être de la *Larva*; l'autre qui se trouvait non loin de la place appelée aujourd'hui *Piazza Medina*, fut détruit dans les premières années du XVIIe par suite d'agrandissements faits à l'église nationale de Saint-Georges-des-Gênois, près de laquelle il était situé et qui l'avait acquis. En effet, il existait alors une sorte d'expropriation forcée en faveur des établissements ecclésiastiques; il leur était libre d'acquérir toute propriété contiguë en payant le prix qu'elle avait coûté au dernier acquéreur, quelle que fût la date de la vente. Mais dès ce temps il existait un autre théâtre beaucoup plus considérable et qui passait pour l'un des premiers de l'Italie. Comme il était bâti à côté d'une église consacrée à Saint-Barthélemy, on lui donna le nom de cet apôtre. Par réciproque, on n'appela plus l'église de Saint-Georges autrement que Saint-Georges *de la vieille Comédie*.

On ne connaît pas précisément en quelle année fut construit le théâtre Saint-Barthélemy, où l'on donnait d'abord des comédies sans musique; mais l'on sait qu'il fut élevé aux frais du roi, qui entrait avec les comédiens en part de bénéfice, ou même touchait, sans attendre, une partie des recettes. En 1583, Philippe II, cherchant sans doute à racheter à bon marché quelques-uns de ses crimes, abandonna son droit à l'hôpital des *Incurabili*, et un impôt pareil ne tarda pas à être levé sur les autres théâtres. C'est, je crois, le plus ancien exemple de l'impôt indirect appelé en France *droit des pauvres*. Ce théâtre, qui passait pour l'un des plus beaux de l'Italie, fut détruit dans les troubles de 1647. Rebâti presque aussitôt, le comte d'Ognatte le destina aux *comedie in musica all'uso di Venezia*, qu'il avait introduites à Naples et fait d'abord représenter dans un jeu de paume. Vingt ans après, en 1671, le feu y prit et il n'en resta que les murs; on le reconstruisit de nouveau et à grands frais; il servit bientôt aux plus excellentes compagnies musicales de l'Italie et aida puissamment aux progrès de la musique dramatique. La troupe était surtout brillante à l'époque du carnaval et, disent les mémoires contemporaines, il ne se passait pas d'années qu'en cette joyeuse saison quelques familles ne se ruinassent par rapport aux cantatrices qui en chantant, enchantent; *per cagion delle canterine che, cantando, incantano*.

Ce fut à ce théâtre de Saint-Barthélemy que brillèrent les maîtres de la grande école napolitaine, tels que Alessandro Scarlati, Porpora, Leo, Vinci, Jomelli et enfin Pergolèse. Il fut aussi célèbre pour ses décorations et les machines qui opéraient les changements à vue; Giacomo-Del-Po et les Bibbieni lui ont attaché leur nom sous ce rapport, et ils étaient en effet alors les plus habiles décorateurs que l'on connût. Beaucoup d'*enchanteresses* y reçurent les hommages de la foule, et les folies que l'on fit alors à leur occasion se racontent encore aujourd'hui.

Il paraît toutefois que l'édifice n'était pas d'une parfaite solidité, car il menaçait ruine soixante-cinq ans seulement après l'époque de sa construction; il fallut le démolir en 1726, et ce fut alors que l'on édifia le théâtre devenu depuis si célèbre sous le nom de *San-Carlo*, qu'il prit du roi Charles III, qui le fit bâtir sur des terrains qui tenaient à son palais, avec lequel il le mit en communication. Cette construction donna lieu d'abattre plusieurs maisons, et notamment l'église de Saint-Louis-des-Minimes fondée par saint François, qui, établissant son monastère dans ce lieu, alors fort isolé, avait, dit-on, prédit que cet endroit deviendrait le plus brillant de la ville. Mais le père des ordres mineurs n'avait pas ajouté que ses religieux seraient obligés de quitter la place aux comédiens, et son église au théâtre.

Quoi qu'il en soit, la nouvelle salle fut construite sur les dessins d'un amateur, Jean-Antoine Medrano, et les travaux, dirigés par Ange Carasale, furent achevés en 260 jours; l'on commença d'y jouer en 1737. L'inscription placée sur la porte principale annonçait que Charles III (prince d'ailleurs assez estimable) avait fait élever ce théâtre pour le plaisir du public *après avoir pacifié l'univers*; c'était une prétention un peu forte. Le théâtre avait été promptement bâti; mais les constructions accessoires et les dégagements qu'exigeaient les abords du palais du roi ne furent terminés qu'en 1767. Depuis on imagina de lui donner un fronton de cinq arcades afin que l'on pût monter et descendre de carosse à l'abri des injures du temps. Cette addition eut l'inconvénient de retrécir la voie publique, déjà fort peu large en cet endroit.

Une particularité de l'ancien théâtre San-Carlo consistait dans de larges glaces placées au-dessous de chaque loge et qui produisaient un

effet surprenant lorsque le théâtre était illuminé *à grand gala*; on les supprima, je crois, par le seul motif qu'elles faisaient mal aux yeux, et celui-là incontestablement en valait bien un autre.

Longtemps réputé avec raison le plus beau de l'Europe, San-Carlo fut en 1819 consumé par un incendie. Le vieux roi Ferdinand régnait alors, et c'était bien l'un des monarques les plus divertissants qui aient jamais occupé un trône; roi national qui ne parla jamais que napolitain, et préféra constamment, à tout autre mets, le macaroni, qu'il mangeait avec une dextérité remarquable; qui eut l'insigne honneur de présider comme roi-doyen le congrès de Vérone, où il dut vraiment faire une bien singulière figure; roi peu guerrier, que Canova coiffa cependant d'un casque et d'une casaque militaire, et, son œuvre terminée, ne put s'empêcher d'éclater de rire et de lui jeter à la tête son bonnet de papier; ce roi qui (j'allais l'oublier) avait été dans sa jeunesse excellent joueur de ballon; ce vieux Ferdinand IV que les traités de 1815 dégradèrent de trois crans en le faisant Ferdinand Ier. Le croirais-tu? il laissa échapper à cette occasion un mot qui fut dans le temps célébré en prose et en vers, et donna même naissance à un poëme dramatique intitulé *Il sogno di Partenope*. « Je ferai, dit-il, sitôt rebâtir ce théâtre que son malheur ne sera qu'un songe. » Ce n'était pas bien fort, ce n'était pas bien neuf, mais cela venait d'un roi, et d'un roi dont la première question à tout étranger qu'il ne connaissait pas était: *Né siete cristiano?* et à qui l'on aurait pu quelquefois répondre: *Più di vostra maesta*. Car il ne faut pas oublier que ce fut le bon chrétien, mangeur de macaroni, qui donna et réitéra l'ordre de fusiller Murat, que le général Nunzianti voulait épargner et dont il différait l'exécution.

Ferdinand IV ou Ier aurait été vraisemblablement fort en peine de faire honneur à son royal bon mot s'il n'eût été alors secondé par un homme fort singulier à tous égards et doué d'une intelligence, d'une capacité, d'une activité peu communes, ce fameux Domenico Barbaja, qui fut pendant plus de quinze années le monarque des théâtres italiens, et qui eût au besoin, et mieux que bien d'autres, été monarque tout de bon. Ce fut à lui que le vieux souverain s'adressa, et il eut aussitôt sa parole que dans six mois Saint-Charles serait terminé. Parmi ses bonnes qualités, Barbaja avait au plus haut point celle d'être homme de parole. Sans avoir aucune idée d'architecture, il devint tout-à-coup un excellent maître-maçon, et il prouva que sans avoir rien appris de tout cela, il en savait réellement plus que les gens du métier. On le reconnut plus tard bien mieux encore lorsqu'il se bâtit lui-même, et d'après ses propres projets, une charmante maison de campagne. Dans la construction de Saint-Charles, il se mêlait aux ouvriers, *travaillait* littéralement avec eux, et si parfois il prenait l'avis du *chevalier* Nicolini, architecte en titre du théâtre, c'était pour lui demander son opinion et souvent conclure en disant tout rondement *qu'il n'y entendait rien*. A en juger par la triste, pesante et inharmonieuse façade qui appartient en propre à l'architecte, on pouvait jusqu'à un certain point partager l'avis du célèbre impresario.

C'était, comme je te le disais il y a un instant, un homme bien singulier que ce directeur, qui, ferré sur l'étymologie comme un linguiste de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, disait que *cantanti* venait de *tanti can* (1). On ferait un volume fort intéressant en réunissant ce que pourraient raconter de lui ceux et celles qui l'ont connu. Impérieux, brusque, grossier et même impertinent, personne n'était moins méchant que lui, et aux yeux de tous ceux qu'il faisait vivre, et ils étaient en bien grand nombre, il avait le grand mérite de payer exactement et généreusement. Quand il mourut subitement en 1841, il fut universellement regretté, et certes de longtemps on ne trouvera son semblable. En 1834, on avait fait l'insigne gaucherie de ne pas renouveler son privilége; les Napolitains surent bientôt ce qu'ils avaient perdu.

San-Carlo est pour les chanteurs et cantatrices de l'Italie le lieu de la grande épreuve, et quiconque y a été entendu s'en fait un titre de gloire. Ce n'est pas qu'il n'y ait beaucoup à raisonner sur le goût du public qui le fréquente; mais il est certain qu'on n'y admet en général que des artistes pris parmi les meilleurs; si les compagnies d'à-présent ne paraissent pas parfaites, c'est moins aux entreprises qu'il faut s'en prendre, qu'à la véritable détresse où se trouve aujourd'hui l'Italie, qui voit ses meilleurs artistes passer aux scènes de Paris, de Londres, de Pétersbourg, de Vienne, et n'en possède pas un assez grand nombre pour alimenter les siennes.

Le théâtre San-Carlo alterne avec le Fondo, et tous deux ont la même direction. Ce dernier a été construit en 1778 par l'architecte sicilien Francesco Seguro, et il vient d'être restauré d'une manière qui le rend fort agréable, quoiqu'il y ait peut-être un peu trop de blanc dans la devanture des loges.

Il est fort utile à l'entreprise en ce qu'elle y fait entendre les chanteurs dont l'organe serait trop faible et se perdrait dans la vaste étendue de Saint-Charles, quoique celui-ci paraisse plus grand qu'il ne l'est en effet.

Je te dirai un mot des autres théâtres dans ma prochaine lettre; il ne me reste plus dans celle-ci que la place bien juste pour l'actualité. Ce ne sera pas fort gai. On s'attend toujours à une catastrophe, et elle est même inévitable. Winter, le directeur, est devenu invisible depuis le lever du soleil jusqu'à son coucher, ce qui est incommode pour ceux qui ont affaire à lui.

A ce propos, quelle folie à un artiste qui s'est par d'honorables travaux procuré quelque aisance, d'aller placer ses économies dans une entreprise de théâtre, lui qui connaît, comme l'on dit, la boutique! Mais ne mériterait-il pas d'être enfermé, lorsqu'en outre il accepte la signature de l'entreprise, assumant ainsi sur sa tête toute la responsabilité et ses innombrables désagréments? Voilà pourtant où en est Winter, ancien ténor de Saint-Charles. Peut-être va-t-il un de ces jours faire comme son frère dont je te parlerai une autre fois, et qui, las de faire tête à son mauvais sort, est allé se jeter dans un couvent de Dominicains, où il n'a pas tardé à prononcer ses vœux.

En attendant, il est arrivé ici une grave aventure. L'autre jour, au moment où la toile allait se lever, les acteurs refusèrent de paraître si on ne leur payait ce qui leur était dû; ils tinrent bon et ne furent pas payés. Le lendemain ils furent mis à l'amende par l'autorité supérieure et mandés à la police, où on les traita de *républicains*. Voyez un peu quelle injure! On leur dit que s'ils avaient quelques griefs contre l'entreprise, ils devaient s'adresser aux tribunaux, qu'ils avaient manqué de respect, etc. Ainsi les non payés ont à payer l'amende!

Cela me rappelle aussi une aventure du siècle dernier. Casaciello, excellent bouffon, grand-père de celui que nous avons longtemps entendu au *Teatro Nuovo*, se trouvant de même en expectative des appointements qu'on lui devait, attendit un jour où le roi, qui l'aimait beaucoup, devait venir au théâtre. En s'y rendant de son côté, il fit arrêter sa chaise à porteurs devant une église voisine et y entra comme pour prier. Plusieurs fois les porteurs vinrent lui dire que l'heure de commencer approchait; il les renvoyait toujours. A la fin, l'un d'eux alla prévenir le directeur; le roi était déjà dans sa loge et s'impatientait. Après beaucoup d'ambassades, le directeur vint lui-même; mais Casaciello, à genoux sur un prie-Dieu, ne se remua pas plus pour lui que pour ceux qui s'étaient présentés auparavant. Enfin à force de sollicitations, il finit par déclarer qu'il ne quitterait pas cette place sans qu'on lui eût apporté la somme qui lui était due, et il fallut en passer par là; car l'acteur appuyait sur ce point que si l'église était un asile qui mettait le débiteur à l'abri de l'action de son créancier, à plus forte raison le droit d'asile devait-il exister pour le créancier à l'égard de son débiteur. Malheureusement, les églises n'ont plus aujourd'hui de droit d'asile d'aucune sorte, si ce n'est contre la pluie; encore faut-il qu'elles soient bien couvertes.

Toujours et mille fois à toi, mon cher et ancien ami.

ADRIEN DE LA FAGE.

(1) Autant de chiens.

ASSOCIATION DES ARTISTES-MUSICIENS.

Messe de M. Niedermeyer,

Exécutée à Saint-Eustache, le jour de Sainte-Cécile.

Entre les bienheureux du paradis il en est peu, ce nous semble, qui aient plus souvent et mieux inspiré l'art terrestre que sainte Cécile, la patronne avouée des musiciens. Dryden l'a chantée, Raphaël lui a consacré une des merveilles de son pinceau; cent poëtes et peintres, s'ils ont fait moins bien qu'eux, ont fait comme eux. Une nuée de compositeurs a célébré aussi les mérites de l'illustre sainte: qui, par des cantiques et des motets; qui, par des messes et des oratorios; qui, par d'imposantes solennités musicales destinées à l'honorer.

Voici que l'Association des artistes-musiciens vient d'offrir un nouvel hommage à la vierge des mélodies. Un bel et grand hommage vraiment, digne d'une institution qui réunit en son sein toutes les gloires et les forces vives de l'art musical français! Aussi, dans l'immense auditoire accouru sous les voûtes de Saint-Eustache pour assister à cette religieuse cérémonie, n'y avait-il qu'une seule et même voix sur le remarquable effet et la puissance irrésistible de l'exécution. L'orchestre, dirigé par M. Girard, les chœurs, conduits par M. Dietsch, se composaient de ce que l'Opéra, l'Opéra-Comique, les Italiens et les principales églises de Paris comptent d'artistes les meilleurs et les plus zélés. Tous ont marché comme un seul homme avec un ensemble qu'il ne faut pas craindre de trop louer, dans un temps surtout où l'harmonie de l'unité n'est pas, vous le savez, chose bien vulgaire.

L'ouvrage confié à ces excellents interprètes était une messe inédite d'un compositeur de vrai talent, de M. Niedermeyer, l'auteur de *Stradella*, de *Marie Stuart* et de plusieurs mélodies empreintes d'une mélancolique élégance. Dans cette partition, M. Niedermeyer donne encore une fois la preuve de toutes les qualités qui distinguaient ses œuvres précédentes. Science peu commune, expérience des propriétés de l'orchestre, logique des idées, ordre et lucidité dans la manière de les présenter, de les conduire, tout cela se retrouve ici, et même à un plus haut degré, le style d'église sympathisant beaucoup mieux que le génie théâtral à ces ressources détaillées de l'art d'écrire. En revanche, M. Niedermeyer semble généralement s'être plus préoccupé du besoin de rechercher ces avantages de la forme que de viser à la nouveauté absolue des pensées, à l'originalité inattaquable des effets. On ne voit point qu'il ait rigoureusement répudié, en fait de successions harmoniques et de formules mélodiques, tout ce dont le style ecclésiastique établi depuis cent ans a par trop souvent usé et abusé. Plus d'imagination jeune, vivace, individuelle dans certains motifs et diverses combinaisons, voilà ce que laisse regretter une partition où brille, du reste, un mérite supérieur. Ainsi, le sentiment du texte est toujours vrai, l'expression toujours juste; pas une phrase, pas une nuance qui jure avec l'esprit des paroles sacrées. Evidemment l'auteur se range de l'opinion de cette école de musique religieuse éclectique qui accepte l'intervention de l'élément dramatique et passionné. Les champions exagérés de l'immatérialité du style ecclésiastique foudroieraient peut-être cette tendance, qu'ils nomment charnelle. Peut-être diraient-ils que ce genre mixte appartient en propre à l'oratorio protestant de Bach et de Haendel, mais qu'il ne doit avoir rien de commun avec la mystérieuse spiritualité de la musique vraiment catholique. Dieu nous garde de nous embarquer avec eux sur cet océan de discussions nuageuses! Tout ce ce que nous voulons affirmer, c'est qu'à part certaine stérilité d'invention, la musique de cette messe est de la musique bonne et bien faite. Elle est sage, digne, pure. Rien n'y choque les convenances du sanctuaire. Qui donc après cela aurait assez de sévérité pour disputer à l'auteur quelques effets destinés à faire tableau, quelques moyens empruntés au domaine du descriptif et du pittoresque?

C'est dans le *Credo* particulièrement qu'ils se rencontrent; mais depuis qu'on fait des *Credo*, et Dieu sait ce qui a été produit en ce genre, en savez-vous un seul, même celui du vénérable Dumont, qui n'ait pas un peu succombé aux tentations mélodramatiques que donnent le *passus*, le *sepultus est*, le *resurrexit? Ut pictura poesis erit.* La musique a bien les mêmes droits que la poésie. Souffrez donc qu'elle cherche à émouvoir les âmes, à frapper les esprits même les plus ascétiques. Si sainte Thérèse ou saint François avaient écrit de la musique, il y a tout à parier qu'ils eussent péché par ce désir de peindre. Les antagonistes de ce système trouveront du moins dans ce *Credo* de quoi satisfaire les aspirations immatérielles. C'est, par exemple, l'*Incarnatus*, écrit alla Palestrina, pour les voix seules, un fragment tout scientifique, s'il vous plaît, un canon à quatre parties, à l'octave et à deux sujets, pur, correct, irréprochable, mais d'un effet trop scolastique. L'accompagnement sanglotté du *Crucifixus* a bien plus de portée saisissante, surtout lorsqu'il reparaît au *Sedet ad dexteram*, combiné en contre point renversable avec une figure nouvelle. C'est là une des meilleures parties de ce *Credo*, semé d'excellentes choses, mais dont l'idée primitive n'a pas une élévation suffisante.

Dans le *Gloria*, autre fragment capital, il faut citer le *tutti* du début, moins pour la nouveauté, que pour la plénitude harmonieuse; le *Laudamus te*, traité dans le genre fugué; le *Gratias agimus*, où la pensée naïve, simple, exhalant un parfum monastique, se produit plusieurs fois de suite sous différentes nuances de timbres et de volume; enfin, la fugue à deux sujets *In gloriâ Patris*, écrite et menée avec une clarté et une verve qui ne sont pas l'apanage de toutes les fugues.

Beaucoup moins développés que ces deux grands morceaux, le *Kyrie*, le *Sanctus*, l'*Agnus*, ont aussi des qualités qui appellent et fixent l'intérêt. Dans le *Kyrie*, la première période en *si* mineur, animée d'intentions pathétiques, pénètre moins que le *Christe* en *ré* majeur, où se déploie une série d'imitations vocales sur un dessin ingénieux dialogué par les instruments à cordes. Le retour de l'idée-mère pourrait être ménagé avec moins de brusquerie et plus d'adresse.

Le *Pleni sunt cœli* du *Sanctus* constitue une belle inspiration, présentée et développée dans la manière large et mélodieuse de certains chœurs des oratorios de Haendel. L'*Agnus* est encore une page estimable, d'une coupe précise, carrée, à deux thèmes alternatifs. Le *Miserere nobis* a des accents douloureux; cette prière si troublée, accompagnée d'incessants et tumultueux triolets, sent terriblement son pécheur bourrelé de remords et qui a grand besoin de l'intercession efficace de l'agneau divin. Mais l'agneau mystique, la victime douce entre les victimes, ne saurait demeurer insensible à la touchante expression de l'*O salutaris*, souffle mystérieux de grâce et d'amour extatique. Si court, si peu prétentieux que soit ce petit morceau, c'est bien réellement le chef-d'œuvre de la partition. Soutenue par le murmure d'une harmonie avec sourdines, la voix de ténor promène, sur une basse contrainte, susceptible de diverses modulations, une mélodie qui respire l'onction et la pieuse tendresse. C'est une élégie des plus poétiques. On dirait d'un ange gardien qui soupire sous le voile de ses blanches ailes pour l'âme confiée à sa surveillance inquiète. M. Alexis Dupond, le ténor de chapelle par excellence, a très-bien compris et fait comprendre l'esprit de ce délicieux morceau, qui ouvrait doucement les cœurs à la charité, tandis que de nobles dames, quêteuses héroïques, fendaient les flots pressés de la foule pour conquérir au péril de leurs petits pieds et de leurs fraîches parures froissées (*auri sacra fames* c'est le cas de le dire) une abondante collecte, destinée à fertiliser par les mains de l'association le champ de la bienfaisance.

Décidément, messieurs les musiciens, c'était là une belle solennité, une belle œuvre, un beau jour. Et ce jour-là, nous le gagerions, sainte Cécile, toute joyeuse, aidât entonner, en l'honneur de ses chers musiciens de Paris, un superbe *Gloria in excelsis*. Nous engageons M. Adolphe Adam, qui a déjà promis de composer une messe spéciale pour le 22 novembre 1850, d'entreprendre une neuvaine afin d'obtenir de la bonne sainte la révélation confidentielle de ce magnifique *Gloria*.

M. Adolphe Adam a bien du crédit auprès d'elle. Que ne ferait-elle pas pour un de ses meilleurs amis?

MAURICE BOURGES.

DES INSTRUMENTS ET DES INSTRUMENTISTES.

L'ALTO.

URHAN ET NEY.

Il y a quelque temps que nous avons commencé dans cette feuille quelques appréciations, interrompues par les exigences de la presse musicale et militante, sur la grande famille instrumentale et les instrumentistes. Ce cadre vaste, intéressant, et parfois piquant au point de vue biographique, renferme, pour ainsi dire, le tableau synoptique de l'art musical en ce qui concerne l'importante industrie des facteurs de piano, l'histoire de la lutherie, et l'individualité des virtuoses qui se distinguent, excellent sur tous les divers instruments : c'est un résumé de la fabrication, de la composition et de l'exécution musicales.

Et, par exemple, l'alto à la voix mystérieuse, impressionnante, et qui, pour inspirer la mélancolie, n'en joue pas moins un rôle essentiel dans ce qu'on nomme un peu trop néologiquement l'orchestration, l'alto mérite bien qu'on le distingue, qu'on le signale autant que tout autre instrument : c'est le dramatique contralto des voix instrumentales, dont le violon est le ténor brillant et passionné.

Ce n'est pas seulement pour un petit cercle d'artistes qui connaissent parfaitement la nature et l'emploi de ce modeste instrument que nous écrivons, mais pour la généralité des lecteurs qui ne se rendent pas toujours bien compte d'où part la voix qui les charme dans le drame instrumental auquel ils assistent.

L'ALTO, qui tire son origine de la basse-de-viole ou viole d'amour, instrument à sept cordes dont on se servait jadis pour accompagner la voix, l'ALTO se nomme *viola* en Italie, se marie aussi fort bien avec la voix humaine, et sert essentiellement d'intermédiaire entre le violoncelle et le violon. Le nom de QUINTE a été donné en France à cet instrument; et puis on en est revenu assez généralement à l'appeler alto, quand les compositeurs ou les virtuoses qui en jouent le font intervenir comme partie obligée, ou soliste.

Depuis Stradivarius, qui a fait d'excellents altos, mais en très petit nombre, les luthiers en ont confectionné avec des basses-de-viole, instrument tombé en discrédit et complétement passé de mode. Nos luthiers ne les construisent pas sur un aussi grand patron que ceux de Stradivarius, et cela pour les rapprocher par la forme du violon; car ce sont presque toujours des violonistes désappointés dans leurs rêves de gloire qui deviennent, en désespoir de cause, quinteux ou altoïstes. M. Leudet, premier violon à l'Opéra, artiste de talent, joue en homme alègre et non quinteux un fort joli solo d'alto placé par MM. Adam et Clémenceau de Saint-Julien dans leur musique du ballet de la *Filleule des Fées*.

Comme virtuoses qui se sont voués exclusivement au culte de l'alto et qui s'y sont fait une juste réputation, on ne cite guère dans le passé qu'Urhan, l'artiste bizarre, exceptionnel, qui mêlait à son amour extatique pour l'alto le double culte de la religion catholique et de la musique romantique. Qui ne se rappelle de l'avoir vu, il y a peu d'années, armé de son alto, se dessinant au milieu du nombreux orchestre dévoué à Berlioz, nous disant, par la voix mélancolique de son instrument, les impressions de la vie d'un artiste dans la symphonie d'*Harold?* Par ses riches arpèges et ses sons harmoniques, aériens, il semblait dialoguer avec les harpes archangéliques du Paradis de Milton. Il a dû quitter sans regret cette vallée de larmes et de danses voluptueuses auxquelles, comme chacun a pu le voir dans l'orchestre de l'Opéra, il tournait le dos avec indifférence et mépris. Et cependant avec quelle grâce et quelle suavité il unissait les sons de son instrument à la romance d'amour : *Plus blanche que la blanche hermine*, au premier acte des *Huguenots!*

Pour le temps présent, nous n'avons aussi qu'un homme spécial sur l'alto : c'est M. Casimir Ney, interprète obligeant, infatigable, de presque toute la musique de chambre qui se fait dans Paris. Il est l'interprète toujours prêt de Beethoven, de Mozart et du fin, du spirituel, du plastique Haydn, qui, le premier, dans les *quatuor*, a soustrait, affranchi l'alto de la servitude de pauvreté qui, dans presque toutes les anciennes partitions, pesait sur lui par ces deux mots : *col basso* (avec la basse). Le premier, il fit dignement chanter cet instrument, lui donna l'emploi de lier par des notes mystérieuses, élégantes, les plus brusques transitions harmoniques. La voix de l'alto dans le drame intime du quatuor ou du quintette, est maintenant celle d'une femme douce, bonne, expérimentée aux choses de la vie, qui en adoucit les aspérités, qui concilie, unit et réunit. De même qu'on a dit que Boccherini, aux inspirations douces et féminines, était la femme de Haydn, on pourrait dire que la QUINTE est la femme du violoncelle, souvent grondeur et brutal, et la maîtresse du violon, fougueux et léger.

Casimir Ney n'est point ascétique comme son prédécesseur Urhan. Si celui-ci nous représentait le jeûne, les austérités, les rigueurs du cloître et toutes les tristesses de la vie monacale, l'autre nous représente la joyeuse rotondité du chanoine de Boileau dans son *Lutrin*; mais sous cet embonpoint de bourgeois sans souci, Casimir Ney cache, ou plutôt manifeste parfois un talent de compositeur consciencieux par des ouvrages d'un bon style. Entre autres, il vient de publier *vingt-quatre préludes pour l'alto viola* qui forment le complément de tout traité d'instrumentation. Cet ouvrage est un recueil de traits, d'études, de mélodies même, dictés par un excellent sentiment musical, et qui doit beaucoup contribuer à perfectionner l'art de jouer de l'alto.

Rien n'est oublié dans ce traité : doigté rationnel et exceptionnel, double corde, trille, toutes les variétés possibles de coups d'archet, sons harmoniques, et même jusqu'au genre dramatique, jusqu'à la musique imitative, à laquelle l'auteur a payé tribut dans sa 22e étude qui nous peint un orage complet. Entrer dans l'analyse de chacune de ces études nous mènerait trop loin; il nous suffira de dire que M. Casimir Ney a écrit un ouvrage nécessaire, qui manquait dans l'enseignement. Sans doute toutes ces études sont d'une difficile exécution; mais quel est l'artiste ou l'amateur maintenant qui ne regarde en pitié, en mépris, la musique facile? Le mot du *ci-devant jeune homme* à son tailleur, à propos d'un pantalon qu'il lui commandait : *Je vous préviens que je ne le prends pas si je puis y entrer*, s'applique maintenant à toute sorte de musique vocale ou instrumentale. Si l'on pouvait la chanter ou la jouer, on ne l'achèterait pas, et elle n'aurait aucun succès. Honneur donc au maréchal Ney des altos de France et de Navarre, et de la République, et de l'Europe musicale, qui écrit fort bien pour le délicieux instrument que l'on nomme l'ALTO, et qui en joue au mieux; à ce virtuose enfin qu'on va lire avec autant de plaisir qu'on en éprouve à l'écouter.

HENRI BLANCHARD.

Les salons de Paris commencent à ouvrir leurs portes : aussi M. Massart s'est-il empressé de convier son auditoire à ses excellentes soirées que l'été avait interrompues. Le septuor militaire était l'œuvre capitale de son premier programme. C'est un délicieux morceau, en général peu connu. En musique, le droit d'aînesse est pratiqué souvent, et il arrive que l'aîné dévore la part du cadet. Le premier septuor (en *ré* mineur) de Hummel seul est célèbre; et cependant, sans vouloir diminuer la valeur de cette œuvre, on peut penser avec raison que le septuor militaire ne lui cède en rien pour la majesté et l'élégance du style.

Faut-il attribuer une partie de cette impression à la perfection de l'exécution? cela est possible. Le talent plein de puissance de Mme Massart (Mlle Aglaé Masson), le violon, le violoncelle, la flûte, la clari-

nette, la contre-basse, la trompette, confiés à MM. Massart, Jacquard, Altès, Mohr, Werrimst et Dubois, donneraient du prestige à une œuvre médiocre, à plus forte raison l'effet a-t-il été grand puisqu'il s'agissait d'une œuvre de Hummel. La sonate (en *mi* bémol) de Weber a fait briller d'un éclat nouveau l'admirable exécution de la gracieuse hôtesse. Le chant de violon de l'adagio, interprété par l'archet de M. Massart, a ému profondément. Ce chant est l'un des plus sublimes cris de désespoir qu'ait exhalés une âme humaine.

M. Jacquard nous a fait entendre ensuite une fantaisie de Servais, et a charmé l'auditoire par son jeu plein de hardiesse et de grâce. Enfin, M. Michel, jeune ténor récemment arrivé d'Italie, dans le bel air d'Eléazar de la *Juive* et dans un air du *Toréador*, a fait preuve d'une voix souple et étendue.

Cette apostrophe peu bienveillante que Fontenelle adressait à la sonate : Sonate, que me veux-tu? beaucoup de gens, qui cependant font profession de dilettantisme, l'adressent au quatuor. La musique de chambre, ce genre si élevé et si difficile, que tous les grands compositeurs ont cultivé avec amour, n'a aujourd'hui que peu de partisans : aussi faut-il savoir gré aux jeunes artistes qui y consacrent leur talent. Pour les conduire à une réputation gagnée à bon marché, une polka, une valse, une chansonnette serait bien mieux leur affaire; mais ils ont le droit d'espérer que l'avenir les dédommagera des injustices du présent. M. Greive, avait dernièrement, convoqué chez lui quelques artistes pour leur donner à apprécier deux de ces œuvres formidables pour l'oreille d'un public inexercé, qu'on nomme quatuor. Sa tentative a parfaitement réussi. Il est facile de remarquer dans son style que les compositions des grands maîtres lui sont familières et qu'il les a étudiées avec fruit. Sa manière est claire et limpide. Quelquefois cependant il abuse des effets de force : ils doivent être rares dans le quatuor, qui est à la symphonie ce qu'un tableau de chevalet est à un tableau d'histoire. Le premier quatuor de M. Greive est dans le ton d'*ut* majeur. Le premier morceau a de la noblesse. L'andante est fort distingué; on y entend une pédale à l'aigu sur le *mi* naturel de l'effet le plus heureux. Le menuet et le finale sont également bien réussis. On remarque, comme une singularité, que le thème de ce finale est le même que celui de l'allégro, proposé seulement cette fois en 6/8. Le second quatuor (en *si* bémol) dénote un progrès réel dans la manière de l'auteur. Le style en est travaillé et bien approprié au genre. On a applaudi l'andante, dont la pensée principale est pleine de charme, ainsi que le finale, qui est vif et piquant, qualité que les critiques donnent complaisamment à beaucoup de finales, mais que celui-ci mérite réellement. En somme, le début de M. Greive est des plus heureux, et nous pensons qu'un bel avenir l'attend s'il continue à s'occuper de son art avec zèle et persévérance.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 21 novembre 1849.

Nous venons d'avoir quelques représentations lyriques qu'assurément Paris envierait. Mlle Alboni a chanté en français, sur le théâtre royal de Bruxelles, deux rôles du répertoire de Mme Stolz : la *Favorite* et la *Reine de Chypre*. Il vous paraîtra singulier, peut-être, que la célèbre cantatrice ait choisi notre scène pour faire cette expérience; je vais donc vous dire par quel enchaînement de circonstances elle y été amenée. Ce n'est pas la première fois que Mlle Alboni vient à Bruxelles. Elle y a déjà donné des concerts et s'y est arrêtée à deux reprises, dans ses trajets de Paris à Londres et de Londres à Paris. Le séjour de notre capitale paraît lui plaire; elle s'y établit volontiers dans l'intervalle de ses engagements, et elle était venue pour s'y reposer cette année, des fatigues de la saison de Londres. On assure même que son intention est d'habiter la Belgique quand, lasse de bravos et comblée de biens, elle renoncera à la carrière du théâtre pour rentrer dans la vie privée. Ce qui tendrait à confirmer cette nouvelle, c'est que la diva vient de faire l'acquisition d'un magnifique hôtel dans le quartier aristocratique de Bruxelles. Le prince de Metternich, qui prend chez nous ses quartiers d'hiver, était en marché pour louer cette même habitation, quand Mlle Alboni l'a achetée à beaux deniers comptants. Ainsi vont les choses au siècle où nous vivons. Les véritables princes sont les artistes. Vous ne direz pas le contraire, messieurs de la République, qui avez aboli les titres nobiliaires.

Il vous tarde, sans doute, de savoir comment Mlle Alboni s'est tirée de l'épreuve qu'elle vient de faire subir à son talent. A quoi bon vous parler de sa voix? Vous savez tout ce qu'il y a de charme dans ce magnifique organe dont l'émission est si facile et si franche. Comment prononce-t-elle les paroles françaises? voilà la première question que vous songeriez sans doute à m'adresser. Si j'y répondais en vous affirmant qu'elle a la lucidité, la netteté d'articulation de Duprez, je vous en imposerais; mais je puis vous certifier que sa prononciation n'est pas plus défectueuse que celle de la plupart des cantatrices françaises. A quelques légères nuances près, dans de certaines voyelles, elle n'a point d'accent étranger. Tout ce qu'on peut dire, c'est que sa parole est un peu indécise, qu'on ne saisit pas toujours nettement le sens du texte littéraire; mais ce défaut ne lui est-il pas commun avec un grand nombre d'artistes qui chantent dans l'idiôme de leur pays natal? Quand on songe que c'est le premier début de Mlle Alboni dans l'opéra français, on est en droit d'espérer qu'après quelques mois d'expérience, elle arrivera au point de prendre complétement le droit de bourgeoise dans le domaine lyrique où règnent Meyerbeer et Halévy.

Une chose m'a autant surpris que la facilité de Mlle Alboni à s'exprimer dans une langue qui, hier encore, ne lui était pas familière, c'est la qualité expressive de son chant. Je ne la croyais pas susceptible de tant de chaleur et de tant d'âme qu'elle en a mis dans le rôle de Léonor de la *Favorite*. J'ajouterai que comme comédienne, elle a fait preuve d'une remarquable intelligence. Il est difficile de mieux entrer dans l'esprit de la scène et de rendre avec plus de vérité les diverses situations du drame.

Après trois représentations de la *Favorite*, Mlle Alboni a chanté la *Reine de Chypre*. Ici elle a paru un peu plus gênée. La musique quasi-italienne du premier de ces deux opéras rentrait davantage que celle du second dans ses habitudes vocales. Le style franchement français de la partition d'Halévy, dans laquelle la déclamation se mêle souvent au chant, lui a causé quelques embarras. Elle a eu cependant de très-beaux moments; dans le cinquième acte surtout elle a été admirable.

Ce n'est pas à Bruxelles seulement que Mlle Alboni a donné des représentations d'opéra français. Elle a chanté la *Favorite* à Gand et à Anvers, où elle a vivement excité l'enthousiasme flamand. Quelque chose me dit que si la célèbre artiste s'est donné la peine d'apprendre les rôles de la *Favorite*, de la *Reine de Chypre* et d'autres encore qu'elle s'apprête, dit-on, à jouer sur notre scène, ce n'est pas tout-à-fait pour nos beaux yeux. Je lui suppose des projets dont Paris pourrait voir bientôt la réalisation. Je n'en dirai pas davantage, d'abord pour ne pas être indiscret, et ensuite parce que je ne sais rien de positif, motif excellent, n'est-ce pas? pour garder une prudente réserve.

Nous avons eu ces jours-ci au théâtre royal un excellent début; c'est celui de M. Depassio, engagé comme première basse, après la chute de plusieurs titulaires provisoires de l'emploi. M. Depassio est, vous ne l'ignorez pas, élève du Conservatoire de Paris. Il est doué d'une magnifique voix et montre de l'intelligence comme chanteur. Son succès dans *Robert-le-Diable* a été des plus brillants. Il savait supérieurement le rôle de Bertram qui lui a été enseigné dans la classe de M. Levasseur. Il paraît que c'est le seul qu'il ait appris, et qu'il n'a pas, pour le moment, ce qu'on appelle un répertoire. Dans la *Juive*, il a fait un quasi-fiasco; il avait perdu tout son aplomb du premier soir et paraissait complétement bouleversé. Il a repris plus d'assurance pour les *Huguenots*, qu'il a chantés à son troisième début. Je suis persuadé qu'il occupera quelque jour sur la scène lyrique française un rang très-distingué. Quelques personnes critiquaient l'inexpérience, on peut même dire la maladresse qui se trahissait chez lui en mainte occasion; mais que peut-on exiger d'un jeune homme qui monte pour la première fois sur les planches d'un théâtre? M. Depassio a une voix superbe, il est jeune, intelligent; il se formera. Mieux vaut mille fois avoir affaire à ces artistes d'avenir auxquels chaque jour apporte un enseignement et qui se perfectionnent sans cesse, qu'à de vieux routiniers voués à une éternelle médiocrité. Ou je me trompe fort, ou M. Depassio ne fera que passer à Bruxelles le temps nécessaire pour acquérir une certaine expérience et pour se former un répertoire. L'Opéra nous l'enlèvera dans un délai qui ne sera pas de longue durée.

Vous devez vous étonner qu'il ne soit pas encore question de la mise en scène du *Prophète* sur notre théâtre royal. Vers le milieu de l'été déjà, l'entrepreneur annonçait le nouveau chef-d'œuvre comme devant faire son apparition tout au commencement de l'hiver. Les rôles étaient à l'étude; on peignait les décorations dans l'atelier de M. Philastre; le corps de ballet se livrait à l'exercice du patin à roulettes; tels étaient, du moins, les dires du directeur! Promesses fallacieuses! L'argent, qui est le nerf des entreprises des théâtres, tout comme celui de la guerre, manquait à notre impressario pour tenir sa parole. Quand on lui demande le *Prophète*, et on le lui demande souvent,, il trouve toujours quelque bonne raison pour s'excuser, en certifiant qu'il va réparer le temps perdu; mais le fait est que le défaut de ressources

financières est l'obstacle qui s'oppose à ce que le *Prophète* nous soit donné. Cependant cet opéra seul peut tirer le théâtre de sa torpeur. Le moyen de sortir d'un pareil cercle vicieux?

Faute du *Prophète*, nous avons eu le *Torréador*. Vous comprenez qu'il est plus facile de monter cet ouvrage que l'autre On a beaucoup applaudi la spirituelle musique de M. Adam. Le rôle de femme a été joué d'une manière très-piquante par Mlle Caroline Prévost. Cette jeune artiste n'a point un talent de cantatrice fort remarquable, mais elle est comédienne par instinct. Elle eût fait la fortune de l'Opéra-Comique, si elle eût vécu de temps de Grétry, de Montigny et de Dalleyrac. Ce que c'est que de ne pas naître à propos! Mlle Prévost a attendu pour venir au monde, que la musique prît des formes dont la complication lui est un obstacle. Vous me direz que ce n'est pas sa faute; mais il n'en est pas moins vrai qu'elle a eu tort. Elle porte la peine d'un péché originel.

Mme Charton-Demeur, la transfuge de l'Opéra-Comique, donne des représentations sur notre scène. Elle était pour nous une ancienne connaissance; mais l'enthousiasme du public anglais pendant la saison où elle a tenu à Londres le premier emploi au Théâtre Français, nous avait donné à penser qu'elle avait fait de grands progrès. Nous avons été désagréablement surpris en constatant qu'il n'en était rien. Elle n'a pas désappris, à la vérité, et nous la trouvions fort bien placée dans son emploi; mais cet emploi était inférieur d'un degré à celui qu'elle remplit aujourd'hui. Mme Charton-Demeur n'a pas produit l'effet sur lequel elle comptait. Il lui faudra retourner à Londres pour obtenir de nouveau de ces succès dont elle doit avoir pris la douce habitude.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire à l'Opéra, la *Juive*. — Demain lundi la *Filleule des Fées*, précédée de la *Xacarilla*.

*** Les deux représentations du *Prophète*, données cette semaine, ont encore produit plus de dix-huit mille francs. Jamais chef-d'œuvre n'a joui d'une vogue plus soutenue, ni plus productive. Le président de la République assistait à la représentation de vendredi.

*** La première représentation du *Fanal*, opéra en deux actes, dont M. Adolphe Adam a écrit la musique, est retardée de quelques semaines Il a été reconnu que les dimensions de cet ouvrage ne permettraient pas de le donner avec la *Filleule des Fées*, dont le succès est trop brillant pour l'interrompre.

*** Fanny Cerrito et Saint-Léon sont arrivés, et reparaîtront le mois prochain.

*** L'affaire de l'Opéra est terminée. Le ministère de l'intérieur a définitivement accepté la démi-sion de M. Duponchel, et M. Nestor Roqueplan demeure seul chargé de l'administration de notre grande scène lyrique. Nous n'avons pas à apprécier les causes de ce changement, qui tient surtout à des combinaisons financières. Ce qu'il faut dire pour être juste, c'est que le second passage de M. Duponchel à l'Opéra, beaucoup moins long que le premier, aura cependant laissé des traces durables. La magnifique mise en scène du *Prophète* et celle de la *Filleule des Fées*, serviront à les perpétuer. Celui qui sera choisi pour le remplacer n'aura pas à remplir une sinécure. Du reste on annonce que M. Duponchel reprend exclusivement ses occupations d'artiste et la direction de sa maison d'orfévrerie, qui vient d'obtenir une nouvelle médaille d'or à la dernière exposition.

*** L'activité la plus grande règne au Théâtre-Italien: les débuts s'y succèdent sans interruption. Il y a huit jours, c'était celui de Mme Rossetti; hier samedi, celui de Mlle Vera. Mardi prochain, ce sera la reprise de *Linda di Chamouni*, pour le début d'un jeune ténor, M. Brignoli. Mlle d'Angri chantera le rôle de Pierotto, et Mme Persiani celui de Linda Samedi, 1er décembre, rentrée de Lablache. Rossini fera les honneurs de la soirée avec *Cenerentola*, ayant pour interprètes Lablache, Ronconi et Mlle d'Angri, qui a joué le rôle de Cendrillon avec un succès d'enthousiasme à Milan, à Vienne et à Saint-Pétersbourg. Enfin *Il Barbiere di Siviglia* reparaîtra bientôt avec l'élite de la troupe, et dans cet ouvrage débutera le ténor Lucchesi, qui vient de faire fanatisme au théâtre de la Scala, à Milan. Si, comme on l'assure, Lucchesi est aujourd'hui le seul ténor italien qui réunisse les qualités indispensables pour bien chanter la musique de Rossini, c'est une conquête précieuse dont on ne saurait trop féliciter, en sa qualité de directeur, Ronconi, qui, cette année plus que jamais, mérite des éloges et des bravos en sa qualité d'artiste.

*** Toujours même affluence à la *Fée aux Roses*. Le président de la République assistait à la dernière représentation de l'autre semaine, et consacrait par ses applaudissements le grand succès de l'œuvre de M. Halévy, en même temps que celui de Mme Ugalde, son admirable interprète.

*** Au milieu de ses triomphes, une indisposition, heureusement fort légère, est venue forcer Mme Ugalde à un repos de quelques jours. Jeudi dernier, le *Val d'Andorre* a remplacé la *Fée aux roses*, hier samedion a donné les *Mousquetaires de la Reine*, et ni le public ni le directeur n'ont eu lieu d'être mécontents.

*** Mlle Moisson va donner des représentations à Genève.

*** Lord Westmorland, artiste lui-même et un des plus généreux protecteur de l'art et des artistes, est à Paris pour quelque temps.

*** Mme Eugénie Garcia, la célèbre cantatrice, que l'Italie a retenue longtemps, est de retour à Paris.

*** Mme Hennelle est revenue à Paris, et va reprendre les leçons de chant qu'elle donne avec un si constant succès.

*** M. Cuvillon est aussi de retour dans la capitale, et se dispose à continuer ses excellentes leçons d'accompagnement.

*** M. de Metternich est à Bruxelles et paraît vouloir y prolonger son séjour. Il habite le magnifique hôtel du célèbre violoniste de Bériot, qui le lui a loué pour une année, au prix de dix mille francs, et non vendu, comme plusieurs journaux l'ont annoncé à tort.

*** Mme Farrenc vient de terminer un nonetto pour instruments à cordes et à vent Cette nouvelle composition sera exécutée cet hiver par les premiers artistes de Paris. Les symphonies de Mme Farrenc, et notamment celle qui a obtenu à la saison dernière un si beau succès au Conservatoire, seront entendues incessamment dans de brillants concerts qui se préparent.

*** M. Maurin, l'éminent violoniste, va entreprendre un voyage artistique en Hollande.

*** La Société philharmonique de Nice a choisi pour son président M. de Cessolle.

*** Mlle Guénée, la brillante pianiste, est de retour de Londres, où, pendant la dernière saison, elle n'a pas moins réussi par l'élégance de son jeu que par le charme de ses compositions.

*** Mlle Thérèse Jaurès ne se contente pas de jouer du violoncelle et de suivre, au Conservatoire, la classe de Vaslin; elle compose pour le piano, et publie une marche militaire dédiée au général Cavaignac. C'est une œuvre qui se recommande par elle-même, indépendamment du sexe et de l'âge de l'auteur.

*** Mlle Peaucellier, élève distinguée du Conservatoire de Paris, vient de chanter avec beaucoup de succès à Sarreloui s et à Trèves.

*** Le comité central de l'association de l'invalides civils se dispose à donner un concert qui ne saurait manquer d'exciter de vives sympathies.

*** On écrit de *Mirecourt* (Vosges), 13 novembre. — Le commerce de la lutherie, qui était en souffrance depuis quelques années, semble devoir reprendre avec activité cet hiver, à en juger par les visites que nous recevons d'acheteurs de la capitale et étrangers et aussi par les prix élevés auxquels les transactions ont été faites. L'une de ces commandes s'élève, dit-on, à 200,000 fr. Cette circonstance sera très-favorable à nos ouvriers luthiers, car elle leur procurera un travail assuré pendant la saison rigoureuse de cette année.

*** La Société de l'union musicale, fondée par M. Manéra, ne compte encore qu'une année d'existence. Il est donc tout simple qu'elle éprouve le besoin d'expliquer bien nettement son but, son ambition et ses espérances. Le programme que nos lecteurs de Paris recevront avec le présent numéro ne laissse aucun doute sur ces points divers et permet d'attendre un brillant résultat.

Chronique étrangère.

*** *Berlin.* — Le 17 novembre, le théâtre Italien a donné *Don Juan*. La salle était comble; cet empressement du public est d'un bon augure pour la saison. On a beaucoup applaudi la signora Penco dans le rôle d'Elvire, ainsi que la signora Fiorentini dans celui de donna Anna. Pour l'anniversaire de la naissance de la reine, l'Académie de chant a exécuté un nouvel oratorio de M. Naumann, *le Christ messager de paix*, sous la direction de l'auteur. Les chœurs sont traités avec talent; on a surtout remarqué le chœur des *Repentants*. Dans la seconde soirée, on a entendu la deuxième symphonie de Beethoven, l'ouverture d'*Ali Baba*, par Cherubini; une symphonie de Mozart et l'ouverture de *Freischütz*. L'anniversaire de la reine a également été célébré à Potsdam par un grand concert, dans lequel Jenny Lind a chanté, sur l'invitation expresse du roi. Les morceaux qui ont été exécutés par la célèbre virtuose sont: un air des *Puritains*, un duo du *Stabat*, de Rossini; différents lieder, entre autres des mélodies suédoises.

M. Balfe, l'auteur de la *Gitana*, se trouve ici en ce moment, et se propose de faire représenter son opéra le *Mulâtre*. — Mlle Bertrand, harpiste de Paris, et sa sœur, cantatrice de talent, ont l'intention de donner des concerts.

— M. Labitzki, après avoir donné des concerts au jardin de Krole et à Potsdam, est parti avec son orchestre pour Hambourg. — Le nouveau chef d'orchestre, M. Dorn, a fait son début en conduisant la *Jessonda*, de Spohr.

*** *Hanovre*, 5 novembre. — *Guido et Ginevra* d'Halévy a obtenu un grand succès: trois représentations en ont été données de suite. La mise en scène n'était pas au-dessous de l'exécution, qui a paru excellente Mmes Nottes et Liebe. MM. Mertens, Steinmuller, Kremenz et Sowade, qui remplissaient les principaux rôles, ont parfaitement chanté: aussi les a-t-on rappelés après chaque acte. L'orchestre, un des meilleurs de l'Allemagne, a justifié sa renommée, en faisant ressortir les beautés de l'œuvre du grand maître. L'*Eclair* et les *Mousquetaires de la Reine* suivront à peu de distance *Guido et Ginevra*.

*** *Batavia*, 26 septembre. — On vient de donner sur le théâtre Français de cette capitale la première représentation de la *Reine de Chypre*, d'Halévy. Cet ouvrage, dont la mise en scène offrait un luxe inconnu en ce pays, et qui a été exécuté avec une verve et un ensemble remarquables, a obtenu un très-grand succès.

*** *Anvers.* — La fête musicale de l'association lyrique avait attiré un public nombreux. L'ouverture de *Guillaume Tell*, la *Triomphale*, de Ries, et la 3e partie du *Désert* ont été exécutés d'une manière qui dénote des progrès sensibles. Mme Julien a supérieurement chanté l'air de *Norma* et celui de *Freischütz*.

*** *Francfort-sur-Mein.* — Le jeune violoniste, M. Pixis, neveu du célèbre pianiste, a donné un concert dans la salle de l'hôtel du Rhin.

*** *Barcelone*, 16 novembre. — Au théâtre Santa-Cruz, l'*Adelia*, de Donizetti, a été fort bien exécutée par Mlle Rovelli, le ténor Tamberlick, le baryton Bartolini et la basse-taille Anconi.

Cours public et gratuit de musique vocale et d'harmonie, spécialement destiné **aux ouvriers**. M. Emile Chevé ouvrira ce cours le mercredi, 28 novembre à 9 heures très-précises du soir, dans le grand amphithéâtre de l'Ecole de médecine. — Les leçons auront lieu trois fois par semaine, les **Lundis, Mercredis** et **Vendredis** à la même heure. Nul n'entrera sans carte. Les cartes d'admission se délivrent gratuitement chez le professeur, rue St-André-des-Arts, 52 (ancien 60), tous les jours, de 8 heures à midi, et de 6 à 7 heures du soir.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Publié par BRANDUS et Cᵉ, 87, rue Richelieu, et TROUPENAS et Cᵉ, 40, rue Vivienne.

LE PROPHÈTE,

Opéra en 5 actes. — Paroles de M. SCRIBE.

Musique de

Giacomo Meyerbeer.

Partition pour Piano et Chant,

Édition illustrée, ornée du portrait de l'auteur. Prix: **40** fr. net.

Partition arrangée pour Piano seul,

Edition format in-8°. Prix : **10** fr. net.

Partition arrangée p. Piano à 4 mains : 25 fr. net.

MORCEAUX DÉTACHÉS

Avec accompagnement de Piano et de Guitare.

1. **Chœur pastoral.** « La brise est muette. » ..... 2 50 net.
2. **Cavatine.** « Mon cœur s'-lance. » ..... 2 50 net.
2 *bis*. La même, transposée en *la* bémol ..... 2 50 net.
3. **L'appel aux armes**, solo et chœur. « O Liberté ! » ... 2 50 net.
3 *bis*. Le même, arrangé pour quatre voix d'hommes ..... 2 » net.
3 *ter*. Le même, arrangé pour voix seule ..... 4 50 net.
4. **Romance** à deux voix. « Un jour dans les flots. » ..... 2 50 net.
5. **Valse et morceau d'ensemble** ..... 3 » net.
6. **Le Songe et la Pastorale** ..... 3 50 net.
6 bis. **Le Songe.** « Sous les vastes. » ..... 2 » net.
7. **La Pastorale.** « Pour Berthe. » ..... 2 50 net.
7 *bis*. La même, pour voix seule ..... 4 50 net.
7 *ter*. La même, transposée en *la* bemol ..... 4 50 net.
8. **Arioso de Fides.** « Mon fils, sois béni. » ..... 4 50 net.
8 *bis*. Le même, transposé pour soprano ..... 4 50 net
9. **Grand quatuor.** « Gomissant. » ..... 4 » net.
10. **Chœur des Anabaptistes.** « Du sang. » ..... 2 » net.
11. **Couplets de Zacharie.** « Aussi nombreux, » avec chœur ..... 3 50 net.
11 *bis*. Les mêmes, pour voix seule ..... 2 50 net.
12. **L'arrivée des patineurs**, chœur ..... 3 » net.
13. **Trio bouffe.** « Sous votre bannière. » ..... 4 » net.
14. **Chœur des soldats révoltés** ..... 4 50 net.
15. **Prière**, chantée par M. Roger. « Eternel. » ..... 2 » net.
16. **Hymne triomphal** avec chœur. « Roi du ciel. » ..... 3 » net.
16 *bis* Le même, pour voix seule ..... 2 » net.
17. **Complainte de la mendiante.** « Donnez. » ..... 2 » net.
17 *bis*. La même, transposée pour soprano ..... 2 » net.
18. **Duo.** « Pour garder à ton fils. » ..... 4 » net.
19. **Domine salvum** et **Imprécation**, chantés par quatre anabaptistes et le chœur ..... 2 50 net.
19 *bis*. Les mêmes, chantés par Fides et quatre anabaptistes ..... 2 » net.
19 *ter*. **Imprecation** pour voix seule ..... 1 50 net.
20. **Chœur des enfants et chœur général** ..... 2 » net.
20 *bis*. **Chœur des enfants** ..... 1 » net.
21. **Couplets de Fides.** « Qui je suis ! » ..... 2 » net.
22. **Scène, cavatine et air.** « O prêtres de Baal ! » ..... 3 » net.
22 *bis* **Cavatine** (extrait du grand air). « O toi ! » ..... 1 50 net.
22 *ter*. La même, transposée en *ré* ..... 1 50 net.
22 *quat*. **Air** (extrait de la scène), « Comme un éclair. » ..... 2 » net.
23. **Grand duo.** « Mon fils ! je n'en ai plus. » ..... 4 » net.
24. **Trio.** « Combien ma douleur. » ..... 4 » net.
24 *bis*. **Nocturne** à trois voix. « Loin de la ville. » ..... 1 50 net.
25. **Couplets bachiques.** « Versez. » ..... 2 » net.

Morceaux pour Piano, Violon, Flûte, Cornet, Orchestre et Musique militaire.

A. ADAM. Six airs (faciles) ..... 2 » net.
BENEDICT. Fantaisie brillante ..... 4 » net.
BEYER. Fantaisie ..... 3 » net.
BERGMULLER. Grande valse brillante ..... 3 » net.
DREYSCHOCK et PASOFKA. Duo p. piano et violon. 4 » net.
DUVERNOY. Op. 482. Fantaisie (moyenne force) ..... 2 50 net.
Stephen HELLER. Op. 70. Caprice brillant ..... 3 » net.
Jacques HERZ. Arrangements des quatre airs de ballet et de la Marche du sacre, cinq suites, chaque ..... 3 » net.
Id. Les mêmes, arranges pour piano à quatre mains, par *Ed. Wolff*, cinq suites, chaque ..... 4 » net.
HUNTEN. Fantaisie ..... 2 50 net.
KRUGER. Op. 20. Fantaisie brillante sur la Pastorale et la Marche du sacre ..... 3 » net.
LECARPENTIER. Deux bagatelles, chaque ..... 2 » net.
Id. Op. 141. Fantaisie à quatre mains ..... 3 » net.
N. LOUIS. Op. 484. Fantaisie dram. pour piano et violon ..... 4 » net.
OSBORNE. Op. 78. Fantaisie brillante ..... 3 » net.
BOSELLEN. Op. 114. Grande fantaisie brillante ..... 4 » net.
Id. La même, à quatre mains ..... 4 » net.
A. SOWINSKI. Op. 71. Fantaisie ..... 3 » net.
TALEXY. Op. 20. Fantaisie brillante ..... 3 » net.
Charles VOSS. Op. 101. Grande fantaisie dramatique ..... 4 » net.
Id. Op. 105. La marche du Sacre et de la Mendiante, variées. 4 » net.
Ed. WOLFF. Op. 458. Grand duo à quatre mains ..... 4 » net.
WOLFF et BERIOT. Duo pour piano et violon ..... 4 » net.

2 quadrilles par MUSARD, pour piano, à quatre mains et orchestre.
1 quadrille par LECARPENTIER, id.
1 quadrille par STRAUSS. id.
Valses par ETTLING, id.
Polka par PASDELOUP, id.
Redowa par PILODO, id.

ERNST. Op. 24. Fantaisie brillante pour violon, avec accompagnement de piano ..... 4 » net.
GUCHARD. Op. 48. Duo pour cornet et piano ..... 3 » net.
LEE. Op. 53. Fantaisie dramatique pour violoncelle avec accompagnement de piano ..... 4 » net.
WALCKIERS. Op. 87. Quatre fantaisies pour flûte ..... 3 » net.
Id. Op 88. Fantaisies pour flûte avec accompagnement de piano. 4 » net.
MOHR. Trois pas redoublés et une marche pour musique militaire, chaque ..... 2 50 net.

Les Airs, arrangés pour musique militaire, pour deux violons et violon seul, pour deux flûtes et flûte seule, et pour deux cornets et cornet seul.

LA FÉE AUX ROSES,

Opéra-comique en 3 actes,

Paroles de MM. SCRIBE et SAINT-GEORGES.

MUSIQUE DE

F. HALÉVY.

LES AIRS DÉTACHÉS DE CHANT

Arrangés avec accompagnement de piano.

1. Air, chanté par M. Battaille, « *Art divin qui faisait ma gloire.* » ..... 2 50 net.
1 *bis*. Le même, transposé pour voix de baryton ..... 2 50 net.
2. Trio chanté par Mme Ugalde, MM. Battaille et Jourdan, « *Voici la belle fille.* » ..... 4 » net.
3. Romance chantée par Mme Ugalde, « *Près de toi je crois revivre.* » ..... 2 » net.
3 *bis*. La même, transp. p. voix de mezzo-soprano ou contralto 2 » net.
4. Trio chanté par Mmes Ugalde, Lemercier et Meyer, « *Désir de fille.* » ..... 4 » net.
5. Duo chanté par Mme Ugalde et M. Battaille, « *Si tu pouvais devenir plus traitable* » ..... 3 50 net.
6. Romance chantée par M. Audran, « *Oui, chaque jour je viens l'attendre.* » ..... 4 50 nét.
6 *bis*. La même, transposée pour mezzo-soprano ou baryton ... 4 50 net.
7. Air chanté par Mme Ugalde, « *Des roses, partout des roses.* » 2 50 net.
7 *bis*. Le même transposé en *la* bémol ..... 2 50 net.
8. Air chanté par Mlle Lemercier, « *Je commande, je suis la reine.* » ..... 2 » net.
9. Duo chanté par Mlle Lemercier et M. Sainte-Foy, « *Si votre langue.* » ..... 3 » net.
9 *bis*. Le même pour mezzo-soprano et baryton ..... 3 » net.
10. Romance chantée par Mme Ugalde, « *En dormant, en dormant.* » ..... 4 50 net.
10 *bis*. La même, pour contralto ou mezzo-soprano ..... 4 50 net.
11. Duo chanté par Mme Ugalde et M. Audran, « *Eh quoi, ce doux songe où l'amour me plonge.* » ..... 3 » net.
12. Air chanté par M. Battaille, « *Ne crois pas que je te cède.* » 2 50 net.
12 *bis*. Le même, pour baryton ..... 2 50 nét.
13. Couplets chantés par M. Jourdan et Mlle Meyer, « *Du sultan l'hymen se prépare.* » ..... 4 50 net.
13 *bis*. Les mêmes, pour mezzo-soprano et baryton ..... 4 50 net.
13 *ter*. Les mêmes, pour voix seule ..... 4 50 net.
14. Duo chanté par Mme Ugalde et M. Battaille, « *Ainsi ta haine.* » 3 » net.
15. Cavatine chantée par M. Audran, « *O toi qui peut-être ris de mon tourment.* » ..... 4 50 net.
15 *bis*. La même, transp. p. voix de mezzo-soprano ou baryton 4 50 net.
16. Duo chanté par Mme Ugalde et M. Audran: « *Ah! monseigneur, à la vieillesse,* » ..... 2 50 net.
16 *bis*. Couplets (extraits du duo précédent), chantés par Mme Ugalde, « *Au temps de la jeunesse.* » ..... 1 50 net.
16 *ter*. Les mêmes, transposés pour voix de mezzo-soprano ..... 4 50 net.

L'ouverture pour Piano : 2 fr. net.

POUR PARAITRE

Dans les premiers jours de décembre:

LA

PARTITION

POUR PIONO ET CHANT.

Format in-8°. — Prix : 45 fr. net.

QUADRILLES

PAR

MUSARD.

MORNCAUX ET ARRANGEMENTS

Pour tous les instruments.

ALBUM DE CHANT POUR 1850, DE Mˡᵉ PAULINE VIARDOT,

Pour paraître le 1ᵉʳ décembre, chez BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 87, rue Richelieu.

Richement relié, avec dix magnifiques dessins et le portrait de l'auteur par ARY SCHEFFER. Contenant :

Solitude, **La petite Chevrière**, L'absence, **Un jour de printemps**, Villanella, **En mer**, La chanson de Loïc, Marie et Julie, **La Laclole**, Tarentelle.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 48. 2 Décembre 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merie.
Amsterdam. Thieme et
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Bohrmann.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Sixième lettre, Bruxelles, par **Fétis** père. — Théâtre-Italien, début de Mlle Vera et de M. Brignold.—Auditions musicales, par **H. Blanchard**.—Audition de M. Wackenthaler, par **Maurice Bourges**. — Nouvelles et Annonces.

SIXIÈME ET DERNIÈRE LETTRE

au directeur de la GAZETTE MUSICALE *de Paris.*

Bruxelles, 27 novembre 1849.

Mon cher Monsieur,

Avant mon arrivée à Munich, aucune occasion ne s'était présentée pour que j'entendisse en Allemagne de la musique solennelle à l'église : je fus plus heureux dans cette ville, car l'ouverture des chambres législatives se fit précisément alors, et la chapelle royale fut appelée à inaugurer cette solennité par une messe à grand orchestre, qui fut chantée dans l'église des Dominicains. Cette chapelle est dirigée par M. Stunz (Joseph-Hartmann), compositeur de beaucoup de mérite, qui ne me paraît pas jouir dans son pays d'une réputation égale à son talent.

Né à Munich en 1793, Stunz fit ses études de composition sous la direction de Winter. En 1819, il se rendit en Italie et fut engagé pour écrire l'opéra *la Rappresaglia* pour le théâtre de *la Scala*, à Milan. Cet ouvrage, représenté avec succès le 2 septembre de la même année, fut joué ensuite sur plusieurs théâtres, et fit obtenir au compositeur un nouvel engagement pour le théâtre de *la Fenice*, à Venise. *Costantino* était le titre de ce second opéra, qui, accueilli avec beaucoup de faveur au mois de février 1820, malgré les préventions des Italiens de cette époque contre les compositeurs étrangers, fut joué aussi avec succès au théâtre de Padoue, puis à l'opéra italien de Munich. Rappelé à Milan en 1821, Stunz y donna, au mois de juin, sur le théâtre de *la Scala* son opéra *Elvira e Lucindo*, et l'année suivante il écrivit pour le grand théâtre de Turin *Argene e Almira*, qui fut aussi bien accueilli. Après quatre essais heureux sur des scènes qui tiennent le premier rang (*di primo cartello*), la carrière dramatique du compositeur bavarois semblait toute tracée; mais, rappelé à Munich pour y prendre la direction du chant et des chœurs, Stunz se laissa séduire par l'appât d'une position stable à l'abri des éventualités capricieuses du théâtre, et se fixa dans sa patrie. Déjà, il avait donné à l'opéra allemand de Munich son petit ouvrage intitulé *Henri IV à Givry*. En 1824, il écrivit *Caribald*, dont l'introduction et le finale furent remarqués, et deux ans après, il donna, à Vienne, *Schloss Lowinsky* (le château de Lowinsky). Ses derniers ouvrages pour le théâtre sont la musique du ballet *Alasmon et Balsora*, représenté à Munich en 1831, et *Rosa*, opéra écrit pour la même ville en 1845. En 1824, il avait succédé à Fraenzel dans la direction de l'opéra allemand; enfin, après la mort de Winter, en 1826, il obtint la place de maître de la chapelle royale. C'est cette position qu'il occupe aujourd'hui. Le traitement attaché à la place de maître de chapelle, à Munich, n'est que de 1,200 florins (environ 3,000 francs) : c'est bien peu. Il est vrai qu'il n'y a de service à faire que lorsque la cour est dans la capitale de la Bavière, ce qui est assez rare, et ce service est partagé alternativement par les deux maîtres de chapelle; car il y a deux personnes pour cet emploi, comme il y avait autrefois deux surintendants de la chapelle des rois de France; mais ceux-ci étaient mieux rétribués. Il serait préférable qu'il n'y eût qu'un maître de chapelle, et qu'on lui donnât le traitement des deux qui existent actuellement; un artiste de talent aurait ainsi une existence convenable qui le mettrait à l'abri de tout souci, au lieu de languir dans une situation pire que médiocre.

J'ai trouvé le pauvre Stunz bien découragé; car il se sent éteindre dans un pays dont la population ne prend quelque intérêt qu'à la musique de théâtre. L'objet principal de ses travaux, depuis sa nomination à la place de maître de chapelle, est la musique d'église. Il a écrit plusieurs messes solennelles, d'autres pour les voix avec orgue seulement, des motets, offertoires, un très-beau *Stabat Mater* composé pour Vienne, en 1822, des chants en chœur, des symphonies, une cantate pour l'entrée de l'empereur d'Autriche à Milan, et un autre pour l'inauguration de la *Walhalla*.

A propos de la *Walhalla*, vous savez sans doute que c'est un temple que le roi Louis de Bavière a fait élever sur le sommet d'une haute montagne près de Salzbourg, pour y placer les bustes des douze plus grands hommes de l'Allemagne. Tant pis, ma foi, s'il y en a davantage; car le bon roi n'a pas voulu dépasser la douzaine. Pour arriver à ce temple, il faut franchir un immense escalier taillé dans les flancs de la montagne, et dont la rapidité fait tourner la tête. C'est quelque chose qui frise le grotesque que ce gigantesque monument élevé pour y placer douze images en raccourci. Il y a des places vides pour les grands hommes à venir; mais quoi! y aura-t-il encore de grands hommes dans ce nouveau monde matérialiste et misérable où nous sommes entrés? Eh! comment voudrait-on qu'il y eût de la grandeur sans l'amour et la foi, sources uniques de ce qui est grand et beau? Comment pourraient se développer des sentiments élevés, là où il n'y a que des intérêts et des ambitions de carrefour et d'émeute, rapetissées encore par la peur? N'avançons-nous pas à pas de géant dans la pire des barbaries, c'est-à-dire celle des peuples dégénérés? Dans la barbarie du moyen-âge, le Dante s'est manifesté; mais une barbarie robuste, avec le fanatisme religieux et des passions énergiques, c'est le paradis du génie.

Eh mon Dieu! où vais-je me fourvoyer à propos de la chapelle de Munich? Pardon! je reviens à mon brave Stunz, dont je vous demande la permission de dire encore quelques mots. Les journaux lui ayant appris mon arrivée, il accourut à mon hôtel avec un empressement qui m'honore. Il me disait, avec une joie d'enfant qui m'intéressait beaucoup : « Enfin, j'aurai quelqu'un pour entendre ma messe » après-demain! — Mais vous aurez sans doute beaucoup de monde » à cette solennité? — Il est vrai; mais tout ce monde, ce n'est per- » sonne pour la musique. » Et à ce propos, le pauvre artiste me contait ses chagrins. Il se consume en regrets de n'avoir pas suivi l'impulsion de sa jeunesse, et de s'être confiné dans le pays le moins musical de l'Allemagne. Aujourd'hui il ne lui reste plus que la résignation, car la vieillesse arrive et l'imagination s'en va.

Le jour venu pour la cérémonie, je fus un des premiers à l'église, et je fis connaissance avec la chapelle, qui n'est pas nombreuse, mais qui me parut composée de bons artistes. Je ne sais pourquoi je m'attendais à trouver le style de la messe de Stunz un peu vieux : ce fut précisément le contraire qui arriva; car il y a dans la manière de ce compositeur de la fantaisie, de la richesse d'harmonie et de la nouveauté dans les modulations. Peut-être même y a-t-il excès de ces choses, assez mal appliquées à la musique d'église; mais on doit excuser Stunz de son penchant à moduler, si l'on considère que la Bavière a été depuis plus de deux siècles le pays où ce genre de musique a eu le moins de gravité. Les habitudes de l'enfance se perdent difficilement; Stunz, élevé dans ce pays, n'a pu oublier ce qui le charmait dans sa jeunesse. Au surplus, cette part de la critique faite, on ne peut nier que sa messe ne soit une composition distinguée, bien écrite, et dans laquelle il y a des effets très-heureux.

Un graduel de Michel Haydn, exécuté dans la même cérémonie, faisait un contraste bien marqué, par son caractère énergique et magistral, avec la musique brillante de Stunz. Il y a quelque chose de grand et de solennel dans le style de Michel Haydn pour l'église. Ce maître, si peu gracieux dans ses autres compositions, est en ce genre bien supérieur à son frère, le grand.

J'ai dit tout à l'heure que la chapelle est en général composée de bons artistes; je ne puis oublier cependant deux amours d'altos dont les figures me semblent encore présentes. Au lieu d'être à l'épaule, leurs instruments étaient appuyés sur le ventre, et les archets tenus au milieu de la baguette. Ces braves gens raclaient leur partie, mais sans y attacher aucune espèce de signification. L'un d'eux, trouvant le *Credo* bien long, avait concentré toutes ses pensées dans la poche où était sa tabatière; enfin, le désir devint trop impérieux, et, vaincu, il mit son alto sous son bras, tira la bienheureuse boîte de sa poche et savoura avec délices la prise qu'il en tira; puis il se remit avec courage à son raclement. Je me souviens d'avoir vu dans mon enfance des musiciens de cette espèce, surtout dans les provinces; mais je ne croyais pas que cela existât encore.

Un usage singulier, qui date d'une époque déjà reculée, existe encore dans la chapelle du roi de Bavière : il consiste à jouer une fanfare de plusieurs trompettes avant de commencer chaque morceau de la messe. Rien ne pouvait être plus mal imaginé, car cette fanfare n'est pas toujours dans le ton du morceau; de plus, elle détruit l'effet des premières mesures de la composition, trouble l'attention de l'auditoire et lui fait éprouver une sensation désagréable.

Le Conservatoire de Munich a été fondé par le roi Louis en 1845; il est donc d'une date trop récente pour avoir donné des résultats remarquables. Jusqu'à ce moment, les élèves y sont un petit nombre; cependant le corps enseignant est composé d'artistes distingués. Le compositeur François Lachner a, si je suis bien informé, la direction conjointement avec M. Hauser, excellent baryton qui a brillé autrefois sur le théâtre de Vienne, et qui est chargé spécialement de la direction du chant. M. Lenz, régisseur et chanteur du théâtre royal, est professeur de chant, et MM. Worack et Barraga enseignent les éléments de la musique; M. Wohlmuth, qui m'est complètement inconnu, fait le cours d'harmonie et de contre-point; MM. Fœckerer et Waumer, qui jouissent de la réputation d'habiles pianistes, enseignent leur instrument; M. Mittermayer, premier violon de la chapelle du roi, est chargé de l'éducation des violonistes, et M. Menter, violoncelliste précédemment attaché à la cour de Hechingen, et maintenant à l'orchestre du théâtre, homme de talent connu avantageusement en Allemagne, enseigne son instrument. Il y a aussi au Conservatoire un cours d'orgue dont M. Herzog est professeur; un cours de déclamation et un cours de langue italienne. Le Conservatoire donne des concerts sous le titre modeste d'exercices; mais, n'ayant pas encore les éléments d'un orchestre, il se borne à donner des symphonies exécutées à quatre mains sur le piano et des quatuors de violons. Les solos y sont assez faibles; mais on exécute des parties d'opéras ou d'oratorios d'une manière assez passable. En somme, le Conservatoire de Munich n'a eu jusqu'à ce moment qu'une existence peu brillante; la plupart des artistes à qui j'en ai parlé à Munich mettent en doute ses succès futurs; mais cela ne prouve rien contre lui, car j'ai vu dénigrer partout les écoles de musique, même le Conservatoire de Paris, dans son plus beau temps, par ceux qui n'y étaient pas attachés.

Un des objets importants de mon voyage était l'examen des méthodes employées pour l'enseignement de la musique dans les écoles primaires de l'Allemagne, où l'on sait que l'éducation est plus avancée sous ce rapport qu'en aucun autre pays de l'Europe. Cette question préoccupe le gouvernement en Belgique; mais on n'y a point encore adopté de système.

En Allemagne, il y en a deux principaux; chacun a des variantes. Le premier de ces systèmes est celui de l'enseignement de la musique par les signes de la notation ordinaire; l'autre, par la notation en chiffres. Celui-ci a eu un instant de vogue, et semblait devoir l'emporter sur l'autre; mais l'expérience, à défaut d'analyse, a fait reconnaître qu'il ne conduit à rien de réel; car s'il est assez facile d'apprendre à chanter des mélodies chorales simples, et qui ne modulent pas, par la notation en chiffres, il est évident, dès qu'on aborde la véritable musique, avec toutes ses complications, que ce qu'on a appris par les chiffres n'est d'aucune utilité, et que tout est à recommencer avec des difficultés plus grandes résultant des habitudes qu'il faut oublier.

Natorp, conseiller du Consistoire évangélique supérieur de la Prusse, et savant très-estimable, a ravivé, en 1813, le système de l'enseignement de la musique par les chiffres (dont on avait déjà fait des essais dès le XVIIe siècle) par la publication d'une *Introduction à l'enseignement du chant, à l'usage des professeurs des écoles populaires.* Il y avait combiné les chiffres, comme signes de notation, avec la division de l'enseignement introduite par Naegeli et Pfeiffer dans l'école de Pestalozzi, division qui avait pour objet de séparer ce qui concerne l'*intonation* et la *mélodie* de la *rhythmique*, et celle-ci de l'*accentuation*. Déjà Zeller, conseiller des écoles supérieures du royaume de Prusse, avait publié quelque chose d'analogue à Kœngisberg, sous le titre d'*Essai pour l'avancement de l'éducation nationale en Prusse.* Le système de Natorp trouva de nombreux partisans parmi les maîtres d'écoles, et s'étendit sur une grande partie de la Prusse et dans le Wurtemberg. Les professeurs Glaeser, Winkelmeyer et d'autres publièrent des méthodes élémentaires d'après ce système, qui parut d'abord devoir triompher des oppositions.

D'autre part, Heinroth, docteur en philosophie et directeur de musique à l'Université de Goettingue, mort récemment, avait imaginé un système de signes arbitraires qu'il considérait comme plus simple que la notation ordinaire, et conséquemment plus facile. J'ai fait voir ailleurs quel est ordinairement le résultat des prétentions de ce genre. Heinroth fit paraître l'exposé de son système dans un écrit intitulé : *Notation populaire ou simplifiée de la musique.* Bientôt un ardent antagonisme s'éleva entre les partisans de la notation des chiffres et ceux de la notation spéciale. Heinroth attaqua ses adversaires dans une *Courte instruction pour bien enseigner les chorals au moyen des notes simplifiées d'une manière facile et plus rapide qu'au*

moyen des chiffres. Les partisans de ceux-ci répondirent aux attaques de Heinroth par des pamphlets auxquels celui-ci répliqua, et le résultat de la lutte fut que chacun resta dans son système, et que les écoles de Prusse suivirent en général celui de Natorp, tandis que la plus grande partie de celles du Hanovre adoptaient le système du professeur de Goettingue.

Pendant que les deux partis se livraient à des hostilités réciproques, la plupart des maîtres d'école de la Saxe continuaient d'enseigner le chant des chorals par la notation ordinaire, mais en réduisant la connaissance de celle-ci aux signes dont l'usage était indispensable pour le but qu'ils se proposaient d'atteindre. D'autres, tels que M. Lætsch, professeur au séminaire de Jenkau, près de Dantzick, et Kübler, maître de musique de la maison des orphelins à Stuttgard, voulurent conserver dans l'enseignement la notation ordinaire, mais en l'appliquant à la division de Nægeli et de Pfeiffer pour les trois parties principales des études; ils publièrent des méthodes basées sur ce système, qui est aujourd'hui généralement adopté. Les écrits périodiques concernant l'enseignement populaire de la musique publiés par M. Hientzsch, sous le titre d'*Eutonia,* à Breslau, et par M. Hentschel, directeur de musique au séminaire des instituteurs, à Weissenfels, ont jeté beaucoup de lumières sur ces questions, et maintenant l'enseignement par la méthode des chiffres et par celle de la notation arbitraire de Heinroth est progressivement abandonné par les maîtres, qui reviennent à la notation usuelle. On s'est convaincu par une expérience de plus de trente ans que cette dernière notation, réduite à la connaissance des signes nécessaires pour la lecture et le chant des mélodies chorales, n'est pas plus difficile que la notation en chiffres, et qu'elle a l'énorme avantage d'être le commencement d'une éducation véritablement musicale, tandis que l'autre est un obstacle par les habitudes étrangères qu'elle donne. La plupart des maîtres avec qui j'ai eu l'occasion de m'entretenir sont persuadés que quinze ans ne se passeront pas avant que ce qui reste de l'enseignement de la musique par les chiffres ait disparu entièrement.

L'avantage du système d'enseignement de la musique dans les écoles populaires de l'Allemagne sur ceux qui sont suivis en France et en Belgique, c'est d'être surtout pratique, et de faire promptement des chanteurs de mélodies au lieu de faire des raisonneurs à vide, comme on en trouve beaucoup chez nous. Il est bon de remarquer que l'usage du chant, par le peuple, dans le culte protestant, tend à développer rapidement la connaissance des signes d'intonation et de durée qui se présentent à chaque instant devant les yeux et dont on doit faire l'application. Les pays catholiques n'ont pas cet avantage; de là vient qu'on remarque dans les populations de ces pays, par exemple, de la Bavière, une infériorité considérable sous le rapport de l'intelligence de la musique. Je crois cependant qu'il serait possible d'arriver au même résultat par un choix de mélodies populaires dont on ferait la base de l'enseignement pratique. Ces mélodies comme exercices, la formation des intonations par l'étude bien faite des intervalles de la gamme, abstraction faite de la connaissance des signes; puis celle de la mesure et du rhythme, également pratique et sans la lecture de la musique; et enfin les éléments de celle-ci réduits à ce qui est indispensablement nécessaire : voilà, je pense, quelle doit être la véritable éducation musicale du peuple. Vienne ensuite le moment d'agrandir le cercle de ces connaissances en faveur des organisations disposées pour l'art, rien ne sera plus facile, car il ne faudra que continuer ce qu'on aura commencé, et passer du connu à l'inconnu, par analogie.

Je vous ai donné, mon cher monsieur, dans ces lettres les résultats de mon voyage, malheureusement trop court et trop rapide, dans un pays qui m'inspire un vif intérêt. J'aurais pu donner à ma correspondance un tour plus amusant si j'y avais fait entrer une multitude d'anecdotes qui m'ont été dites sur beaucoup d'artistes, et même sur les plus célèbres; mais elles sont en général empreintes de je ne sais quel esprit de dénigrement et d'envie auquel les Allemands me semblent un peu trop enclins. C'est le seul reproche que je pourrais leur faire; car du reste ce sont de vrais artistes, des imaginations poétiques, des hommes de conscience, et pour ma part, je n'ai que des sentiments de reconnaissance pour l'accueil bienveillant qu'ils m'ont fait et les témoignages d'estime dont ils m'ont honoré.

Agréez, etc.

FÉTIS père.

THÉATRE ITALIEN.

Début de Mlle Véra dans l'**Elisire.** — **Linda di Chamouni.** Début de M. Brignoli.

Oui, le fait est positif, incontestable : ainsi que vous l'avez pu lire dans tous les journaux, le Théâtre-Italien déploie une activité des plus grandes; il lutte avec un courage désespéré contre des influences capables d'ébranler les plus forts, d'effrayer les plus hardis. Hélas! qu'est devenu le temps où ce même théâtre n'avait qu'à ouvrir ses portes pour voir s'y précipiter une foule dorée? La foule dorée a disparu : les révolutions l'ont dispersée; il faut maintenant en appeler une autre, et c'est un travail herculéen!

Dans ce temps heureux qui n'est plus, le début de Mlle d'Angri, contralto vraiment remarquable, eût été l'événement d'un mois entier; celui de Mlle Vera, soprano charmant, excellent de voix et de méthode, eût occupé la moitié d'une saison. Mlle Vera n'était pas tout-à-fait pour nous une nouvelle venue. Les concerts de M. le prince de la Moskowa et d'autres concerts nous l'avaient révélée bien jeune encore, mais avec un talent déjà saillant. Depuis, elle a voyagé : l'été dernier, elle a chanté à Londres au théâtre de Sa Majesté. C'était son début dramatique, et comme il a eu lieu dans les rôles secondaires (le rôle d'Adalgise de *Norma,* par exemple), il n'avait jeté qu'un éclat modeste, voilé par celui des rôles principaux. Aujourd'hui que la jeune cantatrice s'est produite dans de meilleures conditions, nous déclarons qu'elle a tout ce qu'il faut pour prétendre à une première place.

Mlle Vera est née en Italie d'une mère qui fut une cantatrice célèbre, sous le nom de Mlle Haëser, et qui, à vingt-six ans, quitta le théâtre pour se marier à un avocat distingué. De ce mariage naquit une fille, dont la voix, de qualité supérieure, réunit la puissance, l'étendue, l'agilité. Le son en est plein, velouté, susceptible des nuances les plus variées. Comme actrice, elle a beaucoup d'intelligence, de sentiment, de chaleur; sa physionomie est agréable, et sa bouche ne s'ouvre pas une fois sans montrer deux rangées de perles d'une blancheur éblouissante. Vous concevez qu'avec un tel ensemble, le succès d'une débutante ne saurait être douteux. Nous n'en avons guère vu de plus franc, de plus soudain que celui qu'a obtenu Mlle Vera dès la première soirée. On se livrait avec délices au plaisir d'entendre une voix si pure, si fraîche et si habilement maniée. On était loin de s'attendre à quelque chose de si accompli, et moins il y avait eu d'avance de réclames élogieuses, plus il y avait de bravos reconnaissants.

Quel dommage qu'à côté d'une cantatrice qui ravissait l'oreille, à côté de Ronconi que vous n'avez jamais vu plus gai, plus spirituel dans le rôle du charlatan; à côté de Morelli, qui laisse à peine regretter Tamburini dans celui de Belcore, se trouvât un ténor malencontreux, qui faisait acte de dévouement sans doute, mais non sans réduire le public à faire acte de pénitence! L'affiche annonçait le nom de Flavio; mais il paraît que Flavio, qui n'avait jamais joué le rôle de Nemorino, n'a pas voulu s'y risquer sans répétition préalable, et la répétition promise ne lui ayant pas été accordée, Flavio s'est abstenu prudemment. Cellini, au contraire, a commis deux fois l'imprudence de chanter un rôle qui ne lui convient nullement, comme il n'est permis de chanter en aucun lieu du monde, et, moins que partout ailleurs, au Théâtre-Italien. Cela soit dit en passant pour éviter tout danger d'une troisième récidive.

Des ténors! Est-ce qu'on en manque? Voici d'abord M. Brignoli, ténor léger, comme on dit en province, qui s'est présenté à nous dans

Linda di Chamouni, qu'on a reprise jeudi dernier. La voix de M. Brignoli a peu de force ; il semble lui-même avoir peu d'expérience, mais il chante avec goût et on lui a fait un favorable accueil ; on l'a traité comme une espérance qui, avec le temps, pourra grandir.

Cette reprise de *Linda* mérite une mention toute particulière. Mme Persiani et Ronconi s'y sont montrés avec éclat. Mme Persiani a joué la scène de folie de la façon la plus dramatique. Elle a mis dans ses accents une expression qui a saisi, remué la salle entière. Ronconi n'a pas été moins beau, moins émouvant au second acte, lui qui, l'avant-veille, avait tant égayé son public.

Et le ténor Lucchesi doit débuter la semaine prochaine, en attendant que Lablache se décide à reparaître. On nous l'avait promis pour hier samedi ; mais la fête est retardée de quelques jours pour cause d'indisposition. R.

AUDITIONS MUSICALES.

Albums de MM. Arnaud et Bonoldi. — Un mot de Beethoven. — M. Séligmann.—M. Charles Blanc.—Mme Froger.—M. Aiard.

Les auditeurs au conseil d'Etat, sous l'empire, arrivaient à tout, même à une mort prématurée, comme ce pauvre Armand de Villeblanche dans la campagne de Russie; Armand de Villeblanche, à la chevelure blonde, à la figure et aux mœurs douces, au talent musical de l'étoffe dans laquelle la nature se complut à tailler ceux de Haydn et de Mozart, et dont nous dirons peut-être un jour les faits et gestes fatistiques trop tôt paralysés par la mort.

Les auditeurs à toutes sortes de concerts, sous l'empire de la république, ou la république de l'empire, arrivent souvent à l'ennui par le trop grand nombre de fantaisies et de variations, *ne varietur*, qu'ils sont forcés d'entendre pour remplir consciencieusement leur mission en ce monde musical. L'admiration rétrospective et stéréotypée des auditeurs classiques leur est aussi souvent à charge que les prétentions du compositeur romantique qui, semblable au poëte de 1830 à 1836, dit fièrement qu'il n'est pas compris par le public stupide et la critique jalouse.

Les auditeurs, amateurs et compositeurs de romances ne sont guères plus tolérants ; ils déclarent souverainement ennuyeux les chanteurs de grands airs, les solos de piano, de flûte, de clarinette, de cor, de basson, de contre-basse et même de violon ; ils disent que la romance est un genre national ; qu'elle parle au cœur, à l'esprit, aux yeux même, par les soins de son éditeur. Ils peuvent avoir raison ; mais ils ont tort de proscrire les manifestations des différents membres de la nombreuse et brillante famille instrumentale : c'est une partie du sens auditif qui leur manque.

L'audition de ces romances réunies en ALBUM est donc une affaire artistique et commerciale préparée à peu près un an d'avance. Il s'agit d'abord de trouver, de provoquer de jolies paroles sur lesquelles on fait de jolie musique, ornée de jolis dessins, joliment lithographiés, recouverts d'une jolie reliure, le tout chanté par des chanteurs d'un joli talent et de jolies cantatrices, car tout doit être joli dans un album. Ces jolies choses donc sont soumises à l'audition d'un auditoire bienveillant, non-seulement parce qu'il ne paie point, mais aussi parce qu'il entend de charmantes cantatrices et d'excellents chanteurs, comme ceux qu'on a entendus dimanche passé dans la salle de M. Erard pour préparer les voies de renommée et de vente à l'album de M. Etienne Arnaud.

Poultier, malgré son physique peu féminin, est venu nous chanter de sa voix fine et délicate, l'aspiration, l'espoir d'une jeune fille qui se dit mystérieusement à elle-même : *S'il pouvait m'aimer un peu !* Les paroles de cette romance, celles de la chansonnette intitulée : *Deux cœurs*, et de *la Curieuse*, dues à la plume élégante et facile de M. Barateau, sont comme la voix de Poultier. *La Bulle de savon* et *l'Alouette* sont aussi deux charmantes petites pièces poétiques de MM. Marc Constantin et Engène Lonlay. On n'en peut pas tout-à-fait dire autant des romances de M. Tourte. Nous aimons mieux les archets fabriqués par son homonyme, et nous préférons même son homonyme fait par le fameux pâtissier Guerbois, sans vouloir dire pour cela que M. Tourte fasse des brioches en poésie ; mais sa *Rita l'Espagnole*, son *Hirondelle*, sont des sujets déjà traités bien souvent ; et nous pensons que l'allocution adressée à un beau mousquetaire par son amante qui lui crie : *Pars !* va mourir pour ton roi, ton Dieu, ta dame, etc., tombe dans la catégorie des choses usées ; qu'il faut un peu laisser cela en repos avec les rimes de *gloire*, *victoire*, *de français*, *de succès*.

Et tous ces lieux-communs de morale guerrière,
Auxquels il est bien temps que nous disions : arrière !

Il est vrai que M. Arnaud a mis sur ces paroles une harmonie chaleureuse et bien accompagnée. Ce chant a été dit avec une énergie toute dramatique par Mme Iweins d'Hennin, qui, par opposition, nous a raconté la *Curieuse* avec une simplicité gracieuse par laquelle elle a donné une nouvelle preuve de son talent varié de cantatrice. Ponchard, l'indestructible chanteur de toutes sortes de musique, a dit les *Usages bretons*, chanson naïve et vraie, avec son goût habituel ; et cette charmante élégie a été délicieusement accompagnée par le hautbois de Verroust. Audran a dit également de sa voix flatteuse, élégante, mais toujours un peu craintive, les deux spirituelles mélodies sur la *Bulle de savon* et l'*Alouette* ; il a même essayé avec assez de succès d'être énergique, dramatique et comique dans la chanson intitulée : *Brise-tout*, qu'il a chantée presque au pied-levé, le baryton Meillet, chargé de l'interpréter, se trouvant indisposé. Mme Lefébure-Wely a chanté *Deux cœurs*, de manière à se faire demander le sien, si l'on ne savait pas que son mari seul en est le possesseur.

M. Paul Bernard, pianiste de talent, mais peu connu, s'était chargé de remplir les intervalles d'une romance à l'autre. M. Paul Bernard imite assez bien Thalberg, Prudent et plusieurs autres sommités pianistiques. Son jeu est net et brillant ; ses compositions sont même bien faites et gracieuses ; il ne lui manque plus que d'acquérir l'individualité du virtuose compositeur, nous ne disons pas de l'improvisateur, puisque cette initiative d'un savoir réel et d'une exécution audacieuse est tout à-fait passée de mode, parceque, apparemment, le temps des Mozart, des Hummel et des Beethoven, qui cultivaient d'une si heureuse manière cette belle partie de l'art musical, est passé. Et à propos de ce dernier, et de la manière dont il entendait l'improvisation, nous ne pouvons résister au plaisir de citer une de ces boutades qui mettaient, on ne peut mieux, à jour sa conscience musicale et son esprit singulier, et se dévoilèrent un jour d'une façon pittoresque par un mot de ravissante naïveté.

Quelques-uns de ces hommes du monde qui ne voient pas de différence entre un poëte et un versificateur, entre un virtuose et un exécutant ou exécuteur de hautes et basses œuvres de toutes sortes de compositeurs, qui ne savent pas distinguer un vrai critique musical d'un littérateur manqué, faisant, en désespoir de cause, des articles de beaux-arts dans un journa quelconque ; quelques personnes qui confondaient tout cela se donnèrent le plaisir de mettre Beethoven en présence d'un nommé Himel, pianiste en vogue, homme présomptueux et musicien ordinaire, jouant du piano comme en jouent de nos jours MM. Nicolas, Pierre, Paul, ou Mlles Elise, Julie, Octavie, dont il faut bien se garder de citer les noms propres, si l'on ne veut se faire adresser quelques menaçantes lettres anonymes comme nous en avons déjà reçu à titre de critique qualifié d'ignorant, d'insolent, etc., etc.

Nos entremetteurs s'adressant aux deux musiciens, s'écrièrent : Allons, messieurs ! donnez-vous et donnez-nous le plaisir d'improviser. — Volontiers, répond aussitôt Himel sans se faire prier. Il se met au piano ; et le voilà se livrant à ces lieux-communs de mélodie et d'harmonie banale, à cette enfilade de gammes diatoniques et chromatiques, préludes qui ne laissent pas que de jeter de la poudre aux

yeux de bien du monde, et qui, par conséquent, ont le privilége de plaire au plus grand nombre, attendu que

Les sots, depuis Adam, sont en majorité.

L'homme de génie impatienté, après une demi-heure au moins d'audition de toutes ces platitudes, se croisantles bras et s'adressant à celui dans qui il croyait voir un rival, trouvant cependant qu'il mettait un peu trop de temps à se délier les doigts, l'apostrophe avec cette plaisante et noble colère de l'Alceste de Molière, en lui jetant cette brusque interrogation : — Eh bien ! quand commençons-nous ?

Le pianiste médiocre eut la sottise de se fâcher de ce mouvement de consciencieuse franchise, et ne pria point Beethoven de le remplacer au piano. Il fit bien, car il n'était pas homme, sans doute, à profiter des belles choses qu'il aurait entendues.

Nous voilà bien loin de l'album de M. Etienne Arnaud et de ses faciles mélodies sur lesquelles nous reviendrons aux approches du premier jour de l'an, à cette époque où les albums tombent sur notre terrain musical comme des flocons de neige. M. Bonoldi, un de nos bons mélodistes aussi, s'appuyant des noms poétiques de Béranger, Lamartine, Emile Deschamps, Foudras, Plouvier, des dessins suaves et vaporeux, comme savent si bien en faire David, Mouilleron, Leroux et Dieu, va lancer également dans la circulation musicale son album lyrique, sous le patronage des voix de Ponchard, de Geraldi, de Wartel, de Masset, de Portehaut de l'Opéra, de Mme Claire Henelle et Alard Blin, qui, si l'on peut s'exprimer ainsi, populariseront aristocratiquement l'œuvre de M. Bonoldi.

— Au nombre des auditions auxquelles nous avons été convié par quelques uns de nos jeunes virtuoses compositeurs, nous mentionnerons celle de deux belles fantaisies fort bien écrites et non moins bien dites par un de nos bons violoncellistes, M. Seligmann, qui chante sur son instrument les mélodies de la *Norma* et une fantaisie chevaleresque, œuvre toute originale de sa composition, avec un charme infini et une grande puissance de son.

Le choléra qui est allé visiter nos possessions d'Afrique, et les combats devant Zaatcha, ont fait ajourner au jeune virtuose sa fantaisie d'aller en Algérie pour faire entendre les siennes ; il restera donc à Paris cet hiver. Qu'on se le dise et qu'on s'en félicite.

— Dans une des séances de musique de chambre qui s'octroient, chez M. Gouffé, à une portion de la population vraiment musicale que renferme Paris, M. Charles Blanc, jeune violoniste du théâtre de l'Opéra-Comique, a fait exécuter un quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse. Cette œuvre manque un peu de la franchise et de la clarté classique, malgré une velléité de fugue qui surgit dans l'un des morceaux de l'œuvre, et n'a pas cette audace juvénile, ce caprice, cette fantaisie, ce pittoresque mépris des règles, de la carrure mélodique ou harmonique par lesquels se distinguent les compositeurs romantiques. C'est donc de la musique juste-milieu, et l'expérience de ce procédé nous a prouvé, dans tous les genres, qu'il ne mène à rien. On s'expose ainsi à tenir le langage de la chauve-souris, de notre éternel et bon La Fontaine. Mlle Roux a montré, dans la partie de piano dont elle était chargée, un jeu classique, net, peu chaleureux, mais que, par l'indépendance de ses doigts, on peut caractériser de jeu brillant en famille, ou dans un cercle d'amateurs galants ; et cependant, il y a de l'avenir pour la jeune pianiste et le jeune compositeur.

— Dans une soirée exclusivement vocale, à domicile artistique, nous avons entendu, chez elle, Mme Froger, cantatrice à la voix et à la taille svelte, élancée, possédant une voix de *soprano* qui se meut avec facilité et douceur dans les régions du *mezzo-contralto*. Mme Froger a fait, comme Napoléon, ses campagnes d'Italie ; elle a pris des leçons de chant des meilleurs professeurs de ce pays ; elle s'est même essayée sur plusieurs scènes de ces contrées où le chant est endémique. scène du Théâtre-Italien que Mme Froger se fera entendre à Paris, si quelque nouvel obstacle ne vient s'y opposer. Dans l'air : *Il va venir*, de la *Juive*, elle nous a prouvé qu'elle a une voix dramatique et sympathique ; dans un grand air de *Nabucodonosor*, elle nous a montré que sa voix peut lutter contre la musique fatigante... d'exécution ; enfin dans la jolie chanson du *Val d'Andorre*: *Marguerite, dis-moi vite*. etc., Mme Froger a fait voir à ses auditeurs qu'elle a en elle le sentiment de la scène, l'expression des choses fines et délicates en musique. Que la peur d'un premier début ne vienne pas paralyser ces qualités heureuses et variées, et son succès est assuré.

HENRI BLANCHARD.

AUDITION DE M. WACKENTHALER.

En dépit des partisans de l'égalité absolue, il y a des organisations privilégiées que la nature semble se plaire à douer d'une main prodigue. Elle concentre sur un seul ce qui ferait la richesse de plusieurs. Feuilletez les annales de l'art musical, et vous trouverez que les heureux objets de ces faveurs exceptionnelles ne sont pas précisément rares. Voici qu'un jeune artiste de Strasbourg, M. Wackenthaler, nous en fournit un nouvel exemple.

Un de nos plus doctes collaborateurs, Georges Kastner, parlait récemment dans ce journal, et avec éloge, de M. Wackenthaler le père, maître de chapelle à la cathédrale de Strasbourg. C'est avec éloge aussi, et même grand éloge, que nous avons à parler de M. Wackenthaler le fils, qui, lui, n'est pas maître de chapelle, mais ne demande pas mieux que de le devenir. En attendant, il vient chercher à Paris, cette patrie commune des artistes de tout pays, droit de cité et de bourgeoisie pour ses talents de plus d'un genre.

Dès le début, M. Wackenthaler a voulu bravement subir une de ces épreuves ardues que tant d'autres mettent tous leurs soins à éviter. Ce n'était ni témérité ni présomption aveugle ; c'était, l'événement l'a prouvé, la conscience ferme, encore que modeste, de sa réelle valeur. Devant un auditoire peu nombreux, mais d'autant plus redoutable qu'il était formé de connaisseurs désintéressés, le nouvel aspirant à la célébrité s'est révélé, en moins d'une heure, comme compositeur remarquable, comme virtuose consommé sur l'orgue, comme improvisateur habile et savant, enfin comme chanteur à la voix puissante et expressive. Niez donc, après cela, que la nature a des enfants gâtés !

Quoique la palme du chant ne soit pas celle que M. Wackenthaler ambitionne de préférence, nous devons à la vérité de reconnaître que sa voix de baryton est belle, pure, bien posée, particulièrement dans les cordes du médium ; l'âge et l'étude donneront plus de corps aux notes extrêmes. L'artiste a dit avec beaucoup de largeur et de sentiment religieux le *Pro peccatis* du *Stabat* de Rossini. Assurément, il n'est pas à Paris un seul chœur de paroisse, possédant un baryton-soliste, dont le timbre soit aussi onctueux, la méthode aussi bonne et de mise dans une église. Nous signalerions à tous les maîtres de chapelle M. Wackenthaler comme une excellente acquisition à faire, si son riche et curieux talent sur l'orgue ne lui donnait des droits bien autrement sérieux à l'attention de messieurs les curés.

A ne le juger qu'en exécutant, le jeune artiste se range au niveau des premiers virtuoses. Une fantaisie longue et compliquée du fameux *Hesse*, plusieurs compositions serrées de *Bach*, rendues avec une netteté, une précision singulière, ont mis en relief les qualités d'un mécanisme très-perfectionné. Sur un excellent orgue de MM. Cavaillé-Coll (et cette épithète est bien due à tout ce qui sort de leurs ateliers), M. Wackenthaler a prouvé qu'il possède à fond les ressources multipliées de l'instrument colosse. Ce qui étonne, c'est la rare dextérité, l'agilité extraordinaire avec laquelle il se sert du clavier de pédales, usant indifféremment du pied gauche ou du pied droit, et souvent de l'un et de l'autre à la fois, dans des combinaisons très-difficiles de rhythme, d'intervalles et de mouvement. M. Wackenthaler est bien véritablement organiste des pieds à la tête.

La tête surtout travaille avec une promptitude et une sûreté de conception étrange. Entre autres essais d'improvisation sur des thèmes donnés séance tenante, qui dénotaient beaucoup de présence d'esprit, de rapidité de coup d'œil, de science expérimentale, M. Wackenthaler a produit instantanément une fugue longue et régulière, dont le sujet difficile à traiter venait de lui être fourni par un de nos plus illustres compositeurs. Certes d'aussi éclatants témoignages de mérite sont trop peu communs pour ne pas les livrer au grand jour de la publicité, alors surtout que nos voisins d'outre-Rhin et d'outre-Manche accusent si volontiers les organistes français d'étroitesse dans la conception, de mesquinerie et de frivolité dans le style. Il est bien vrai que trop souvent en France l'école d'orgue a cédé à la tentation de danser devant l'arche comme le roi David. Le génie national a été plus fort en général que l'esprit religieux. Mais il s'est rencontré aussi à différentes périodes des hommes d'élite qui ont su conserver à la mission de l'organiste toute la dignité et la grandeur que réclame le culte. L'élément scientifique, symbole des profondeurs de l'infini, sympathise le mieux, on le sait, avec la sainte austérité du temple. Pénétré de cette doctrine, nourri des chefs-d'œuvre dont sa mémoire est remplie, M. Wackenthaler rompt absolument en visière à la mondanité que recherchent la plupart de ses collègues, et prouve par la sévérité de sa manière qu'il marche exclusivement dans les voies de l'école scientifique. Une grande et importante fantaisie écrite, qu'il a fait entendre, lui assure une place très-distinguée dans cette spécialité.

Néanmoins, comme il n'est pas de talent si avancé que la critique ne puisse guider encore, nous dirons à l'improvisateur qu'il est indispensable, à Paris surtout, d'éviter la prolixité, même revêtue de science. C'est un grand art que de savoir n'être pas trop savant. Au compositeur nous dirons que sans blesser ni ses scrupules consciencieux ni les convenances du sanctuaire, il pourrait se permettre une légère nuance de mondanité qui rendrait ses pensées plus accessibles au vulgaire. Pour communiquer plus sûrement avec des ouailles rustiques et illétrées, Fénelon ne craignit pas de mêler à l'élégante et pure harmonie de sa parole, des lambeaux grossiers de jargon patois. L'organiste est aussi, à sa manière, un prédicateur, un missionnaire; il commente le sens mystérieux des cérémonies sacrées, et traduit leur muette éloquence. M. Wackenthaler est certainement appelé à ce grand et bel apostolat; mais il lui faut un orgue, un orgue digne de son talent. Quand les orgues sont déjà si nombreux et les bons organistes si rares, serait-il donc vrai qu'il soit encore plus facile de trouver un bon organiste qu'un orgue? Nous le disions à propos de M. Cavallo; faudra-t-il le redire à propos de M. Wackenthaler?

MAURICE BOURGES.

Voici le moment d'annoncer à nos abonnés les étrennes que nous nous proposons de leur offrir. Mais avant de parler de cadeaux, nous savons qu'il faut acquitter ses dettes, et nous leur devons depuis longtemps un recueil d'un prix infini, qu'il n'a pas dépendu de nous de leur donner plus tôt, les *Quarante mélodies* de Meyerbeer. Ces *Quarante mélodies* leur appartiennent et leur seront livrées sans faute. Quant aux retards qu'ils ont eu à subir, *et qui ne proviennent pas de notre fait*, le *Prophète* n'est-il pas là pour servir à la fois d'explication et d'excuse? Indépendamment de l'œuvre du grand compositeur, nos abonnés recevront un *Album de chant*, composé de dix romances et mélodies inédites, et un *Album de danse*, contenant les dernières valses de Jean Strauss, de Vienne, ainsi que des polkas, contredanses, etc., de nos meilleurs compositeurs.

NOUVELLES.

*** Demain lundi à l'Opéra, le *Prophète*.

*** Ce chef-d'œuvre a été donné mercredi dernier pour la trente-quatrième fois. Nous n'avons rien à dire de cette représentation, si ce n'est que la foule s'y est portée avec le même empressement qu'aux précédentes, et que pour l'effet général, pour la beauté de l'ensemble, elle n'avait rien à leur envier.

*** Le *Fanal*, opéra en deux actes, est annoncé pour mercredi prochain.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, l'*Elisir d'amore* et le 2e acte de l'*Italiana in Algieri*, seront chantés au Théâtre-Italien, par Ronconi, Morelli, Mlle d'Angri et Mlle Vera, dont la première apparition a été si brillante.

*** L'Alboni chante en ce moment avec un succès immense La Haye.

*** La *Fée aux Roses* a reparu mardi dernier, avec Mme Ugalde et sa vogue toujours croissante. Jamais la cantatrice n'avait chanté d'un voix plus fraîche, plus facile et plus brillante: son indisposition n'a été pour elle qu'un repos.

*** Le lendemain a eu lieu la reprise de l'*Eclair*, cet ouvrage excellent, paroles et musique, dont le répertoire ne saurait se passer. Pour la première fois, Bonlo remplissait le rôle de Lionel, créé par Chollet, continué par Roger. Le jeune artiste s'est montré digne de recueillir un tel héritage. Il a chanté et joué avec tant d'âme que la salle entière a cédé à l'entraînement. Mlle Grimm a retrouvé, dans le rôle d'Henriette, les beaux effets qu'elle y avait déjà produits avant son excursion à l'Opéra. Jourdan et Mlle Meyer ont été charmants dans les deux autres rôles. Une pareille reprise vaut donc un succès nouveau.

*** Jourdan, de l'Opéra-Comique, vient d'épouser Mlle Levasseur, artiste du même théâtre.

*** La distribution des prix du Conservatoire de musique et de déclamation aura lieu aujourd'hui, dimanche, à midi. Dans le concert qui viendra ensuite, on entendra une ouverture composée par M. Auguste Bazille, un grand duo de Thalberg, pour deux pianos sur des motifs de *Norma*, exécuté par Mlle Gras et Joseph Wieniawski, l'air de *Charles VI*, chanté par Mlle Montigny, une aubade, composée par M. Bazin pour instruments à vent, violoncelle, contre-basse et harpe, l'air de *Semiramide* chanté par Mlle Lefebvre, et un fragment de concerto de Kreutzer, exécuté par M. Chéri. Des scènes de comédie, de grand opéra et d'opéra-comique termineront la séance.

*** Notre illustre cantatrice, Mme Cinti-Damoreau, va publier aussi sa méthode de chant; puisse-t-elle y révéler le secret de cette délicieuse vocalisation, de ce goût exquis, de cette voix enchanteresse, qui ont fait si longtemps nos délices! Elle fait précéder cette méthode d'une lettre à ses élèves, en forme de manifeste ou d'avant-propos: cette lettre est à la fois la leçon de chant la plus instructive et la notice biographique la plus attrayante; nous aurons l'occasion d'en reparler lors de l'analyse approfondie que nous ferons de la méthode de Mme Damoreau.

*** M. Marmontel, professeur de piano au Conservatoire, vient de faire paraître un nouveau livre de vingt-quatre études caractéristiques que nous recommandons à l'attention de MM. les professeurs. Nous nous proposons d'en rendre compte dans un de nos prochains numéros.

*** Liszt, qui est en ce moment à Buckebourg, sera de retour à Weimar vers la fin de novembre.

*** Tous les journaux anglais retentissent du bruit des succès obtenus à Londres par Ernst, le célèbre violoniste.

*** La direction du théâtre de la ville de *Hambourg* vient d'engager Mme Sontag.

*** M. Mitchell, l'habile et excellent directeur du théâtre français de Londres, est venu à Paris pour compléter sa troupe d'opéra-comique. L'ouverture de son théâtre est fixée au 1er janvier prochain. Parmi ses artistes, il compte MM. Chollet, Lac, Leroy, Soyer, Buguet, Châteaufort. Mme Charton-Demeur lui revient en toute liberté, moyennant une transaction avec son ancien directeur, M. Perrin. Il a engagé aussi les deux sœurs, Esther et Sarah Dannhauser et M. Nathan. Son personnel réunira donc à la fois la quantité et la qualité. L'ouvrage par lequel il inaugurera la saison, c'est le *Val d'Andorre*.

*** Les débuts de Mlle Stéphanie Morni au théâtre de Nancy, retardés pendant quelque temps faute de ténor, se sont accomplis avec tout le succès possible, et la jeune cantatrice, qui fait tous les jours des progrès remarquables, a été reçue à l'unanimité.

*** M. Stockhausen, le jeune chanteur, dont nous avons déjà enregistré les succès, vient de donner à Colmar un brillant concert, dans lequel il a exécuté des morceaux de toutes les écoles et de tous styles. Dans un duo allemand, de Nicolai, il a été fort bien secondé par Mme Reiter, sa parente. M. Stockhausen père s'est fait aussi entendre dans un duo de harpe et de violon.

*** Le théâtre de la Porte-St-Martin ne reste pas en arrière du mouvement général. Il fait de louables efforts et ne néglige pas l'appui de la Musique. Le *Connétable de Bourbon* contient plusieurs morceaux de la composition d'Auguste Morel, l'auteur de la jolie partition du ballet joué à ce théâtre: l'*Etoile du Marin*. Voici qu'on y annonce l'arrivée des *petites danseuses viennoises*, dont le succès fut mémorable à l'Opéra. Si ce ne sont pas précisément les mêmes danseuses, c'est toujours la même école et la même maîtresse.

*** Une exposition des produits de l'industrie française se tient à Londres en ce moment. Le prince Albert l'a déjà plusieurs fois visitée, et tout récemment Jacques Herz a profité de l'instant où le prince s'occupait des instruments de musique pour improviser en sa présence sur un piano de Kriegelstein.

*** Samedi dernier, la petite ville de Clermont (Oise), était dans une agitation inaccoutumée. Il y avait ce jour-là un concert au bénéfice des pauvres. On y attendait Alard, Seligmann, Alexis Dupond, et Garaudé. Toutes les promesse du programme ont été rigoureusement remplies; mais vers le milieu du concert, des clameurs se font entendre. On crie: Au feu! la générale retentit. Un incendie venait d'éclater à un quart de lieue de la ville. Le concert est interrompu, et on ne le reprit que lorsqu'on fut assuré que des secours prompts avaient été envoyés sur le lieu du sinistre. Nous devons mentionner avec les noms des artistes éminents qui ont bien

voulu se faire entendre dans notre ville, celui d'une jeune et jolie dame de Beauvais, Mme Boulanger, qui a chanté de charmantes chansonnettes, et une mélodie religieuse avec Seligmann. La recette s'est élevée à près de 1,600 francs. Ce chiffre est énorme, relativement à une si petite localité; mais les pauvres ne s'en plaindront pas, et les Clermontois garderont le souvenir des artistes qui savent si bien employer leur talent et leur intelligence à secourir tant d'infortunes, à soulager tant de misères.

*** M. Stein s'est fait connaître depuis longtemps par le mérite incontesté de ses travaux et de ses inventions dans la facture des grandes orgues. Il a aussi inventé un système particulier d'orgues expressives d'un prix très-modique, destinées à remplacer les orgues à tuyaux dans les églises de campagne. La Société des artistes et la Société d'encouragement ont reconnu et proclamé l'excellence et l'utilité de l'œuvre sortie de ses mains. Une place lui était acquise à l'exposition des produits de l'industrie et il l'a remplie glorieusement. Une récompense aussi lui était due; mais le jury n'a pas cru devoir la lui décerner, non parce que l'artiste n'en était pas digne, mais parce que le négociant avait essuyé un de ces revers souvent inévitables dans les affaires, sans que la probité de l'homme y soit compromis en rien. Il nous semble que dans ce cas le jury a commis une grave erreur et une grave injustice. C'est à la presse et à l'opinion publique de concourir à la réparer.

*** Une des gloires de l'ancienne Académie royale de musique s'est éteinte ces jours-ci. Milon (Louis-Jacques) est mort à Neuilly, le 25 novembre 1849, à l'âge de 84 ans. C'était un homme excellent, d'une affabilité charmante et d'une probité antique; il n'avait que des amis. — Comme artiste, il laisse une belle réputation. Milon fut un mime très-distingué dans le genre comique aussi bien que dans le genre sérieux. Les vieux habitués de l'Opéra se rappellent encore l'effet qu'il produisait dans le ballet de *Clari*, et dans celui de *Don Quichotte*, où il montrait autant de verve et d'esprit que de science et de talent. Milon était l'auteur du *Carnaval de Venise*, de l'*Epreuve villageoise* et d'une foule de compositions chorégraphiques, parmi lesquelles on peut citer l'*Enfer des Petites Danaïdes*. Milon était retiré du théâtre depuis 1828.

Chronique départementale.

*** *Lille.* — Trois associations fondées à Lille pour l'exécution de la musique sérieuse viennent de tenir leur première séance d'hiver. Le dimanche, 18 novembre, la Société lilloise, dans un concert auquel plusieurs artistes parisiens ont prêté leur concours, nous a révélé un orchestre nombreux, puissant, habile et capable d'exécuter les œuvres symphoniques les plus vastes. L'ouverture de *Charles VI* et une ouverture de M. Semet, élève d'Halévy, y ont été rendues avec une verve, une précision et même un sentiment des nuances que peu d'orchestres atteignent. Le dimanche suivant, la Société de musique de chambre, organisée l'an dernier par M. Lavainne, et dont les matinées ont déjà attiré l'attention de la presse musicale, a fait entendre l'admirable quatuor en *sol* de Mozart, le trio pour piano, violon et violoncelle de Hummel, et enfin la sérénade de Beethoven pour violon, alto et violoncelle, composition aussi sublime qu'originale et trop peu connue des amateurs et même des artistes. Tous les éloges resteraient au-dessous du mérite des exécutants (MM. Hervyn, V. Delaunoy, Sautay, Baumann, Steinkuhler); la seule manière de les louer dignement est de dire qu'ils ont été à la hauteur des œuvres qu'ils interprétaient. Les orphéonistes lillois s'étaient réunis à cette matinée, et ils ont prouvé dans deux grands ensembles que la France n'aurait plus à envier à l'Allemagne la réputation de ses sociétés de chœurs.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles.* — L'apparition du *Prophète* sur notre scène est retardée par des causes purement financières, et Mlle Méquillet, désignée pour créer le rôle de Fidès, vient, par suite de ce retard, de résilier l'engagement qu'elle avait contracté avec le théâtre de la Monnaie dès le 15 mai dernier. Mlle Méquillet a mis dans cette transaction le désintéressement et l'abandon qui convenaient à son caractère. Pour notre part, nous regrettons d'autant plus la détermination de Mlle Méquillet, que le beau rôle de Fidès, tout-à-fait dans les cordes de sa voix, eût été pour elle l'occasion d'un grand triomphe. Cette occasion ne saurait manquer de se renouveler bientôt pour elle, soit en France, soit à l'étranger, car elle chante l'italien et l'allemand avec la même pureté que le français.

*** *Bruges*, 21 novembre. — Le concert de la Société du Progrès musical avait réuni dans la salle *Kunstliefde* une assemblée d'élite, qu'on rencontre d'ordinaire aux solennités de la salle de la *Réunion*. Ces sympathies sont d'un bon augure pour la jeune société, qui, malgré les éléments restreints de ce premier concert, purement instrumental, a su, par une exécution brillante, un ensemble parfait, se placer tout d'abord en première ligne. En écoutant cet orchestre si récemment et si rapidement formé, qui se jouait avec aplomb des difficultés jetées à plaisir par Schroder dans son caprice sur des motifs de *Don Pasquale*, qui enlevait avec tant de verve cette ravissante valse de Lanner qu'on lui a fait répéter au milieu d'énergiques applaudissements, nous admirions ce profond sentiment musical de notre nation, qui fait qu'une société d'amateurs, à peine sortie des embarras de l'installation, se trouve dès le début égaler les meilleurs orchestres des villes de premier rang. Outre ces exécutants qui comprennent si bien et si vite, qui traduisent avec tant de goût et d'intelligence, la Société du *Progrès musical* renferme dans son sein d'habiles arrangeurs et des compositeurs d'un talent réel. L'*Ouverture mosaïque*, de M. Weber, où les passages les plus saillants des meilleures ouvertures connues se succèdent d'une façon à la fois originale et spirituelle, est une preuve de ce que nous avançons; le *quatuor* de M. Hubené, gracieuse et poétique fantaisie qui déjà avait obtenu un succès remarquable aux charmantes soirées musicales du vicomte de M..., en est une autre non moins évidente. L'intérêt qui s'attachait à ce premier concert s'augmentait encore d'une tentative hardie, qui consistait à faire entendre et goûter chez nous de la musique anglaise, laquelle n'est pas, comme on le sait, en faveur sur le continent. L'ouverture de *Guy Mannering* était le morceau qui devait la réhabiliter parmi nous. Il serait difficile, sans doute, de juger de l'art d'outre-Manche d'après cet échantillon, composé d'un grand nombre d'airs nationaux arrangés en manière d'ouverture; toutefois, ce que nous pouvons dès à présent constater, c'est le succès de la tentative, et les applaudissements qui ont suivi le morceau. La fantaisie pour trombone, les variations pour flûte de M. F. Weber, et le beau trio pour piano, violon et violoncelle ont été admirablement exécutés. Avec un pareil orchestre, avec les ressources de la musique vocale que la *Société du Progrès* compte introduire dans ses premiers concerts, il n'est point douteux qu'elle ne se place bien haut dans la faveur publique et qu'elle ne puisse tenir et au delà tout ce que promet son titre.

*** *Berlin*, 23 novembre. — A l'occasion de l'anniversaire de la naissance de la reine, on a représenté sur le théâtre du Grand-Opéra, le *Bonni*, tragédie lyrique nouvelle en trois actes, œuvre posthume d'Otto Nicolaï.

*** — Dans le courant de la saison d'hiver, l'Académie de chant donnera des concerts par abonnement. On y exécutera des oratorios, en commençant par : *Le Messie*, de Haendel; puis viendront : *Jean et Marthe*, par Schulz, une messe de Cherubini, et les *Saisons*, de Haydn.

*** *Stettin.* — Notre nouvelle salle de spectacle vient d'être inaugurée; le public a appelé l'orchestre sur la scène pour lui témoigner sa satisfaction.

*** *Munich.* — *Benvenuto Cellini*, opéra nouveau de Lachner, a obtenu du succès.

*** *Leipsick.* — L'intérêt de nos concerts a beaucoup gagné depuis que la direction s'est attaché une cantatrice suédoise, Mlle Nissen, qui, par sa voix admirable, par son excellente méthode, est devenue en peu de temps la favorite du public. Son modeste maintien donne un charme de plus à son talent, qui reproduit avec la même perfection la musique classique, ainsi que les airs italiens, allemands et scandinaves. Nous l'avons entendue chanter successivement des morceaux de Haendel, Pergolèse, Stradella, Mozart, Rossini, Donizetti, et en dernier lieu le grand air de *Robert le Diable*: *Grâce*, qu'elle a exécuté à ravir. Son style est de nature à servir de modèle à toutes les cantatrices de concert. Nous comptons prochainement l'entendre sur la scène dans le rôle de *Lucie de Lamermoor*. La direction a raison d'exploiter sous toutes ses formes un talent si distingué.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— **INVALIDES CIVILS.** — *Aujourd'hui dimanche 2 décembre 1849*, à 1 heure, aura lieu, dans la SALLE VALENTINO, *rue St-Honoré*, n° 359, **un Grand concert vocal et instrumental** pour la fondation de la Caisse des Pensions des Invalides civils, avec le concours de la Musique populaire, sous la direction de M. SOURDILLON; de la Société chorale des Enfants de Lutèce, sous la direction de M. GAUBERT, et des premiers artistes de la capitale.

Le comité des Invalides civils espère que les vives sympathies de la population de Paris répondront aux sentiments de philanthropie qui ont inspiré l'idée de cette Fête musicale, et que le concours de tous sera acquis à cette œuvre généreuse. — Prix d'entrée : 50 cent., galeries et places réservées 1 fr., salons, 2 fr.

On trouve des billets à l'Administration des Invalides civils, *boulevart St-Denis*, 25, et à la salle du Concert.

Cours public et gratuit de musique vocale et d'harmonie, spécialement destiné **aux ouvriers**. M. Emile Chevé a ouvert ce cours le mercredi, 28 novembre à 9 heures du soir, dans le grand amphithéâtre de l'Ecole de médecine. — Les leçons ont lieu trois fois par semaine, les **Lundis, Mercredis** et **Vendredis** à la même heure. Nul n'entrera sans carte. Les cartes d'admission se délivrent gratuitement chez le professeur, rue St-André-des-Arts, 52 (ancien 60), tous les jours, de 8 heures à midi, et de 6 à 7 heures du soir.

MUSIQUE NOUVELLE POUR LE PIANO

Chez JULIEN, Éditeur, rue des Petites-Écuries, 21.

L'ABBÉ DE KALISZ.	Op. 67. Bagatelle sur Somnambule	6	fr.
Id.	Op. 68. Bagatelle sur J. Puritani	6	»
J. KLEMERYNSKI.	Op. 65. Fernanda, valse	6	»
Id.	Op. 70. Nocturne (morceau de goût et d'expression)	6	»
Id.	Op. 72. Polka	4	50

BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 87, rue Richelieu.

NOUVELLE PUBLICATION IMPORTANTE

DÉDIÉE AUX ÉLÈVES DES PENSIONNATS.

LES VACANCES

DOUZE COMPOSITIONS ORIGINALES ET FACILES POUR LE PIANO,

PAR

FERDINAND KELLER.

1. Valse gracieuse.
2. Maria-Polka.
3. Souvenir de Baden, nocturne.
4. Valse sentimentale.
5. Souvenir de Séville, boléro.
6. La Belle fleur, valse à 2 temps
7. Nocturne.
8. Tyrolienne.
9. Rondo.
10. Promenade.
11. Dernier Plaisir, rondo.
12. Marche de la Rentrée.

Chaque numéro; 1 fr. 50 c. net. Réunis: 12 fr. net.

ALBUM DE CHANT

Solitude,
La Petite Chevrière,
L'Absence,
Un jour de Printemps,
Villanelle,

POUR 1850, DE

Mᵐᵉ PAULINE VIARDOT.

En Mer,
La Chanson de Loïc,
Marie et Julie,
La Luciole.
Tarentelle.

Richement relié, avec dix magnifiques dessins et le portrait de l'auteur par ARY SCHEFFER.

Prix : 12 fr.

En vente chez les principaux Éditeurs.

ALBUM DE CHANT POUR 1850

PAR D. RUBINI.

Illustré par Mlle HUET. — Contenant :

L'Orfanello, pour soprano.
Il Pamporicino, pour basse.
Le Secret, pour ténor.
La preghiera del matino, pour basse.
Le Ménestrel, pour ténor.
La torre del biasone, p. sopr. contral. et bas.

En vente chez J. MEISSONNIER Fils, 22, rue Dauphine, à Paris.

LE MOULIN DES TILLEULS

OPÉRA - COMIQUE EN UN ACTE.

MUSIQUE D'AIMÉ MAILLART.

PAROLES DE MM. MAILLIAN ET CORMON.

Catalogue des morceaux détachés avec accompagnement de Piano par VAUTHROT.

	Ouverture.....	6 »
N° 1.	**Cavatine.** Auprès de femme jolie.....(ténor).	3 »
2.	**Duo.** Reste encore.....(3 voix de femmes).	6 »
3.	Le Retour du soldat; **Air.** Salut, berceau.(baryton).	5 »
4.	**Chanson militaire** Je suis sergent dans le royal-Champagne.....(baryton).	3 »
4 *bis*.	La même, transposée pour.....(ténor).	3 »

PARTITION PIANO ET CHANT, PRIX NET : 8 F.

N° 5.	**Couplets du moulin.** Dans mon gai moul. (bar).	2 50
5 *bis*.	Les mêmes, transposés pour.....(ténor).	2 50
6.	**Pastorale.** A mes moutons en m'éveillant. (sopr.).	2 50
7.	**Trio.** Je pars, ici tous deux.(soprano, ténor et baryt.)	9 »
8.	**Ariette.** Je reverrai mon hameau, ma chaumière...	4 50
9.	**Romance.** Loin du pays.....(baryton).	2 50
9 *bis*.	La même transposée pour...(soprano ou ténor).	2 50

PARTITION ET PARTIES D'ORCHESTRE.

Quadrille par MUSARD. — Suite de Valses par STRAUSS.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 67, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. | N° 49. | 9 Décembre 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Theune et
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Robrmann.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements. 30
Étranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Du refrain (1er article), par **Georges Kastner.** — Conservatoire national de musique et de déclamation, distribution des prix. — La symphonie des chandelles, par **Léon Kreutzer.** — Du public musical de Paris, audition d'une symphonie de M. Ferdinand Lavaiune, par **H. Blanchard.** — Nouvelles et annonces.

DU REFRAIN *.

PREMIER ARTICLE.

Le refrain est l'une des formes poético-musicales les plus anciennes et les plus populaires. Deux choses ont contribué à le rendre tel : l'usage du chant alternatif ou divisé dans les mystères religieux, et la part que le peuple ou la réunion des initiés prit peu à peu à la célébration de ces mystères. Le chant alternatif, commun au paganisme, au judaïsme (1) et au christianisme, repose, comme on sait, sur un système de répétitions et de reprises d'un chœur à un autre chœur dont l'ordre peut être varié de différentes manières. Tantôt les voix d'un même groupe choral s'unissent et se confondent pour reproduire en entier ce qu'une voix isolée (celle du coryphée, du préchantre) ou bien ce que l'ensemble des voix de l'autre groupe a fait entendre auparavant ; tantôt elle se borne à une répétition partielle, celle d'un mot ou d'une phrase précédemment entendus ; tantôt enfin elle confirme ou appuie le sens de ce qui a été dit au moyen de certaines formules reçues et analogues à la circonstance. N'oublions pas d'ajouter que souvent les deux chœurs s'unissent pour répondre au chant d'une ou de plusieurs voix qui ont d'abord retenti seules. Ces continuelles migrations du chant et du texte s'effectuent ordinairement à des intervalles réguliers, ce qui introduit des divisions dans l'ensemble, et ces divisions ont reçu les noms de strophes, versets, stances, couplets, etc. Les reprises qui marquent ces divisions ont également leurs dénominations propres, et j'en ferai connaître successivement quelques-unes ; mais pour le moment, je me bornerai à les confondre sous le nom générique de *refrain*. Nous trouvons dans les chants de la choristique religieuse et civique des anciens, dans les péans, les dithyrambes, les iobacchies, les lynodies, les adonides, les hyménées de l'antiquité classique, des appels, invocations, exclamations et formules sentencieuses qui ont tout-à-fait le caractère de refrain. Les *versus fescennini* des Romains, qui ne sont pas étrangers à la formation de notre poésie satirique, comportaient également des divisions marquées par le retour périodique des mêmes mots.

Cette répétition d'un même mot ou de plusieurs mots formant un sens passa chez les anciens du sacré au profane, ce qui eut lieu aussi chez les modernes comme nous le verrons bientôt. Des mystères du culte, elle s'introduisit dans la tragédie et la comédie, qui d'ailleurs ne furent à leur origine que la reproduction vulgaire des dogmes, des rites et des usages sacerdotaux (1). Parmi les enfants d'une ère nouvelle et d'un nouveau culte, parmi les chrétiens, ce fut pareillement dans des chants consacrés à l'adoration, à la prière, que le refrain se produisit tout d'abord. Au nombre des plus anciens exemples connus, on cite à l'appui de ce fait deux hymnes de Ven. Hon. Fortunatus (VIe siècle) dont la première *In sacrum baptismum*, a ce refrain *Tibi laus*, et la seconde, *In laudem chrismatis*, le suivant : *O redemptor* (2). Dès les premiers temps du christianisme, la part que prirent les fidèles aux saints mystères eut pour effet de les initier à certaines formules d'adoration qu'ils devaient répéter en chœur avec l'officiant. Le *Kyrie eleison* et l'*Amen* étaient la terminaison ordinaire des chants religieux et s'appliquaient en outre à une foule de cas. Par la suite, vers le XIe siècle, l'emploi de ces formules solennelles (*formulæ solemnes*) devint encore plus général et plus fréquent. L'usage du chant alternatif ou *antiphonie*, introduit d'après la mode orientale, assure-t-on, par saint Ambroise dès le quatrième siècle, dans l'église de Milan (3), ne contribua pas peu à vulgariser le refrain et à en dessiner les formes d'une manière saillante dans la liturgie. Les laïques, qui se

* Le travail que nous publions sur le refrain est emprunté à un nouvel ouvrage de notre collaborateur, Georges Kastner, ouvrage qui paraîtra sous peu, et dont l'auteur a bien voulu accorder les prémices à la *Revue et Gazette musicale*. (Note du rédacteur.)

(1) Voyez le père Menestrier. *Des représentations en musique anciennes et modernes* (Paris, Guignard, 1681, pages 38, 40 et suivantes.)—Sur l'usage des chants alternatifs dans les synagogues, voyez : Delitzsch, *Zur Geschichte der jüdischen Poesie vom Abschluss der heil. Schriften allen Bundes bis auf die neueste Zeit.* (In-8°, Leipzig, 1836.) Page 159.

(1) Quelques exemples qu'on peut rapporter au genre d'artifice poétique dont nous parlons se font principalement remarquer dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, dans les *Troades* d'Euripide, dans les *Oiseaux* et les *Grenouilles* d'Aristophane et dans quelques autres productions de la muse antique.

(2) Un exemple plus ancien encore d'une forme très-achevée et très-complète de refrain pourrait être signalé dans le chant *antidotum S. Augustini contra tyrannidem peccati* (voyez ce chant dans l'ouvrage de Kœnigsfeld, *Lateinische Hymnen und Gesænge aus dem Mittelalter*. Bonn, 1847, — page 36), où quatre vers sont répétés après chaque strophe. Mais il a été reconnu que ce chant attribué à saint Augustin et qui par conséquent daterait du IVe siècle, appartient à une époque postérieure et a sans doute été tiré par les successeurs de saint Augustin des matériaux poétiques (*Materia carminis*) que ce dernier avait laissés (voyez Mohnike, *Kirchen, und litterar-historische Studien und Mittheilungen*. Stralsund, 1825, t. I, p. 14, et F. Wolf, *Ueber die Lais, Sequenzen und Leichen*. Heidelberg 1841 p. 20, et p. 184. n. 17.)

(3) Saint Isidore de Séville rend compte de cette innovation : « Antiphonas Græci primum composuerunt duobus choris alternatim concinentibus, quasi duo seraphim. Apud Latinos autem primus idem beatissimus Ambrosius antiphonas constituit, Græcorum exemplum imitatus : ex hinc in cunctis occiduis regionibus earum usus increbuit. (*De off. eccl.*, lib I., cap. 9.) On lit aussi dans Mabillon : « Sed, id (Ambros) tantum curasse, ut secundum morem patrum orientalium psalmi atque hymni a populo etiam canerentur : cum antea a singulis singuli, vel certe a solis clericis apud Italos recitati fuissent. » (Mabillon, *De cursu gallic.*, p. 381.)

mêlaient alors aux clercs pour célébrer les louanges du Très-Haut, formaient un chœur chargé en quelque sorte de donner la réplique aux chantres de l'autel. N'oublions pas que c'est à cette méthode de psalmodiation (*populi succentus* ou *cantus responsorius*, chant en répons, en allemand *Wechselgesang*) et à l'institution de ces deux chœurs dialoguant la prière, que nous devons les *antiennes* et les *répons*: les antiennes qui sont comme le prélude de ce qu'on va chanter, et les répons qui en sont pour ainsi dire le corollaire. Or, remarquons ici qu'entre le prélude et le refrain, il y a souvent peu de différence; car si le prélude annonce quel sera l'objet principal de la composition, le refrain a pour but de rappeler constamment l'attention sur cet objet, d'où il justifie parfaitement l'étymologie qu'on lui donne en le faisant venir de *referre*, rapporter, consigner (1). Aussi, de même que, dans la musique religieuse, l'antienne précède le premier verset du psaume, de même dans la musique profane le refrain précède souvent le premier couplet de la chanson, et revient ensuite après chaque couplet, le plus souvent entonné par tout le chœur, comme l'antienne revient aussi parfois après chaque verset ou bien tout à la fin du psaume exécutée de la même façon.

Les répétitions de mots que l'usage des répons et des autres formes liturgiques a consacrées sont de véritables refrains. Je citerai, par exemple, le verset *Gloria Patri, et Filii, et Spiritui sancto*, que ramènent fréquemment les répons et qui sert de conclusion à tous les psaumes; l'*Ora pro nobis*, le *Miserere nobis*, plaintifs appels qui frappent notre oreille de leur son monotone dans les litanies; le *Kyrie eleison*, qui commence la kyrielle ou litanie de Jésus, et se présente dans un si grand nombre de cas, qu'il est devenu l'une des acclamations pieuses les plus populaires, partant les plus profanées (2); le *In secula seculorum* et l'*Euouae*, dans lequel on a cru reconnaître l'invocation bachique *Evohe* (3), comme aussi le cri belliqueux *Aoi!* En avant! qui accompagnait l'exécution des chants guerriers de la chevalerie (4); l'*Hosanna*, l'*Amen* et l'*Alleluia* (1), toutes formules d'un usage fréquent dans le culte, et dont je pourrais étendre la liste si je ne craignais de sortir du cadre qui m'est tracé. Nous savons qu'aux *répons*, et particulièrement à la formule *Alleluia*, se rapportent l'usage des neumes et celui des proses, appelées *Séquences* dans le plain-chant romain, lesquelles ont été, à ce qu'on croit, introduites en place des longs, neumes de l'*Alleluia*, ou comme une continuation de ce dernier.

Or, il est à observer que ces séquences ont fourni le moule d'un grand nombre de chansons du moyen âge, chansons spirituelles ou chansons profanes, écrites tout entières en latin ou bien dans une langue vulgaire avec des mots ou des refrains latins, ou bien en latin avec des mots ou refrains en langue vulgaire, ou bien encore dans ce dernier idiôme seulement. Il est à observer que cette imitation des chants d'église conduisait les poëtes à faire usage d'un grand nombre de mots et d'expressions empruntés au texte sacré et formant un refrain ou bien achevant un sens. Mais on conçoit que cet emprunt avait lieu surtout pour les paroles latines les plus populaires, partant pour ces refrains sacrés dont j'ai parlé plus haut, refrains que la foule, dans les églises, chantait ou entendait chanter presque journellement. Comme on adaptait au nouveau texte les mélodies ou cantilènes des séquences ou des autres chants d'église qui avaient été pris pour modèle, il s'ensuivait que le refrain ou le verset sacré, paroles et musique, passait dans la chanson vulgaire. Le *Lætabundus*, prose de saint Bernard sur la nativité, en fournit un exemple très curieux. Il a été travesti en chanson à boire. Le texte sacré, dont le commencement porte :

Lætabundus exsultet fidelis chorus,
Alleluja.
Regem regum intactæ profudit thorus,
Res miranda.
Angelus consilii natus est de virgine,
Sol de stella.
Sol occasum nesciens, stella semper rutilans,
Semper clara, etc., etc.

passe dans la chanson profane de la manière suivante :

Or ti parra,
La cerveyse nos chauntera :
Alleluja!
Qui que aukes en beyt,
Si tel seyt com estre doit,
Res miranda!
Bevez quand l'avez en poin ;
Ben est droit, car nuit est loing,
Sol de stella;

(1) Quelques lexicographes font venir *refrain* de l'espagnol *refran*, qui veut dire *proverbe*. Il est vrai que le refrain a souvent formé *sentence* dans les poëmes où il a été employé; quelquefois même il s'est composé d'un véritable proverbe ou dicton. — En espagnol, refrain se dit aussi *estribillo*.

(2) Conformément aux prescriptions de saint Ambroise, le *Kyrie eleison*, dans la messe seulement, était chanté neuf fois. En Allemagne, suivant quelques historiens, toute la part que le peuple prit au chant d'église jusqu'au XIIe siècle consista presque entièrement dans la répétition de l'invocation *Kyrie eleison, Christe eleison*, laquelle venait interrompre le chœur des chantres ecclésiastiques. Souvent elle se faisait entendre plus de trois cents fois. C'est ainsi qu'à une des fêtes de la Vierge, les laïques chantaient d'abord cent *Kyrie eleison*, puis cent *Christe eleison*, et répétaient pour finir cent *Kyrie eleison*. En raison de l'immense popularité que ces acclamations pieuses avaient acquises, on songea, dès le IXe siècle, à donner au *Kyrie* l'étendue d'un chant complet, et on y joignit un texte en langue vulgaire. De là les cantiques spirituels et populaires appelés *Leisen*, où figurait souvent comme refrain *Kyrie eleison*. Ce pieux appel à la divinité a donc créé chez les Allemands tout un système de chant populaire et religieux, et par suite un chant d'église spécial. Enfin l'emploi du *Kyrie* comme vers intercalaire a sans doute inspiré aux vieux poëtes français l'idée de la *kyrielle*, rime et chanson.

(3) Millin, *Voyage dans les départements du midi de la France* (Paris, 1807, tome Ier, page 69). — *Chronique de Champagne, Revue mensuelle*, etc. (Reims, 1re année, 1837, tome II, page 234). Les sources précédentes sont favorables à cette opinion que beaucoup de savants adoptent et que je suis moi-même tenté de partager, bien que Forkel, dans son *Histoire de la musique*, et encore quelques autres, considèrent *Euouae* comme une simple contraction ou réduction de *In secula seculorum*, dont ce mot contient en effet toutes les voyelles. Je sais que cela est assez spécieux, et que l'on peut défendre jusqu'à un certain point une telle assertion en alléguant que d'autres formules ou expressions de la langue sacrée ont subi une transformation analogue, par exemple *Spiritui sancto* dont on a fait *Iniiao*. Pourtant, si ce n'est comme justification de l'emploi d'*Euouae*, auquel il importait de trouver une origine qui ne fût point payenne, je ne vois pas trop à quelle fin on aurait eu l'idée d'introduire dans le style religieux une telle bizarrerie. Un sauvage des îles de l'Océanie ou M. Jourdain prenant sa leçon de philosophie peuvent seuls trouver du charme à *Iniiao*.

(4) *Aoi* paraît avoir en cette destination dans la chanson de Roland (voyez mon *Manuel général de musique militaire*. Paris, Firmin Didot, page 73, note 2). Il est noté plusieurs fois en marge d'un manuscrit contenant une leçon de ce poëme qui appartient à la bibliothèque Bodléienne, et qui, suivant une apparence presque équivalente à une certitude, a été exécuté en Angleterre. Plusieurs philologues ont cru reconnaître dans ces lettres *Aoi* qui se rencontrent ordinairement à la fin et parfois au milieu du couplet monorime de la chanson, le mot anglais *Away*, tracé d'après les lois de l'ortographe française d'alors. *Aoi* ne serait donc pas la même chose que *Euouae*, contraction de *In secula seculorum?* Je dois faire observer que *Oi*, d'après l'ancienne prononciation française, sonnait peut-être *Oué*, ce qui le rapprocherait aussi bien du mot anglais *Away* que de la formule liturgique *Euouae*. D'un autre côté il est impossible de méconnaître la ressemblance qu'il y a entre *Aoi, Avoi* et *Avoy* et le classique *Evoè*. Mais je me borne à des indications et ne tire point de conséquences. En tout cas, que ce cri ou refrain du moyen-âge ait le sens de l'exclamation *En avant!* c'est ce que prouvent d'anciens textes, notamment une chanson qui a pour refrain : *Avoy, avoy, allez avant!* et une autre, celle du roi *Gormont* (v. 209) où l'on trouve *Aoi! beau frère Hugelin*. Ce n'est pas seulement ce cri chevaleresque que l'on a prétendu faire dériver de *In secula seculorum*, le refrain bachique employé dans les *Voix de vire* d'Olivier Basselin, *Enneovoy* et *Enne hauvay*, y a été également rapporté comme forme altérée d'*Euouae*. Ce curieux rapprochement du refrain bachique et de la formule liturgique nous rappelle singulièrement encore l'exclamation payenne *Evoè* ou *Evohe!*

(1) Quelques uns ont conjecturé que c'est la répétition de l'*Alleluia*, introduction continuée par le chant grégorien, qui a servi de modèle à toutes les répétitions usitées depuis pour d'autres mots, et que c'est même de là qu'elles ont été autorisées. Il est à croire cependant que ce n'est point cela seul qui a donné l'idée première de l'artifice lyrico-poëtique appelé refrain, puisque l'origine de ce dernier, ainsi que le fait judicieusement observer Galvani, tient à la plus haute antiquité. Il se peut toutefois que l'usage fréquent de l'*Alleluia* liturgique ait contribué à faire revivre parmi nous cette forme poëtique.

Bevez bien et bevez bel,
Il vos vendra del tonel,
Semper clara, etc., etc.
(Chanson sur l'air du *Lætabundus*, d'après un Ms. du XIIe siècle.)

Il existe encore d'autres chansons bachiques sur des airs d'église. Mone, en Allemagne, Edelstand du Méril, en France, en ont publié une toute latine qui a été faite sur une hymne à la Vierge et qui paraît être du XIVe siècle.

GEORGES KASTNER.

(*La suite au prochain numéro.*)

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

DISTRIBUTION DES PRIX.

Comme l'année dernière, cette solennité s'est accomplie sous la présidence de M. Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, à qui le président de la commission des théâtres avait bien voulu céder sa place. Comme l'année dernière aussi, M. Charles Blanc a ouvert la séance par un discours fort applaudi et fort digne de l'être, que dans l'intérêt de nos lecteurs nous allons transcrire ici tout entier.

« Messieurs,

» L'accueil aimable que vous fîtes l'an dernier, à pareille époque, au délégué du ministre de l'intérieur, m'a fait accepter avec joie l'honneur de représenter une seconde fois votre président naturel dans cette brillante cérémonie. Si le ministre des beaux-arts n'a pu venir lui-même vous exprimer les sympathies du Gouvernement et ses sentiments personnels, ce n'est pas que d'autres pensées aient éloigné de son esprit le souvenir, toujours présent, des nobles et délicats intérêts de l'art que vous aimez. Hier encore, nous l'avons entendu, dans les commissions de l'Assemblée, défendre avec chaleur les intérêts du Conservatoire, et vous gagner par sa parole les cœurs les plus sévères, ceux des hommes rigides qui ont charge de veiller de près au trésor de l'État. Qui de vous, Messieurs, pourrait douter maintenant de la sollicitude qu'inspire partout ce glorieux établissement que l'Europe admire et d'où sortent ceux qui l'enchantent? L'Assemblée nationale, qui, dans les années difficiles, n'a pas voulu qu'on étendît jusqu'à vous la rigueur des économies, l'Assemblée, dis-je, tout nous en donne l'assurance, votera généreusement pour le Conservatoire un supplément de crédits. (Applaudissements.)

» Ainsi pourraient être opérées les réformes dont vous avez eu vous-mêmes l'initiative, et que la Commission permanente des théâtres a élaborées avec son autorité et ses lumières. La première de ces réformes consisterait à établir des pensions pour les élèves femmes des classes du chant, qu'il est impossible d'encourager aujourd'hui, et qui ont besoin de cette faveur pour ne pas manquer à la promesse du talent. Et combien n'est-il pas heureux d'espérer cette amélioration quand le Conservatoire possède d'ailleurs de si grands maîtres dans l'art du chant, et entre autres cette illustre cantatrice qui, du ressouvenir de tant de succès obtenus, de tant de hardiesses applaudies, a composé une méthode qui est pour ainsi dire la loi écrite de ses inspirations et comme son génie enseigné!

» Messieurs, cette année si féconde en préoccupations d'un autre genre, elle a été remplie d'événements mémorables pour le monde d'élite dont le Conservatoire est la patrie. Jamais nos théâtres lyriques n'avaient été plus brillants. Que d'ouvrages nouveaux! quelle suite d'heureux poëmes, et que d'esprit chanté dans ces opéras comiques dont vous savez tous par cœur les mélodies légères et charmantes! Mais quelles splendeurs ont éclaté au théâtre de la Nation lorsqu'il nous a donné enfin cet opéra du *Prophète* qui, nous reportant aux drames religieux enfantés par les hérésies du moyen-âge, nous a fait entendre avec une si profonde émotion tantôt le cri solennel des révoltes de la conscience et les psalmodies lugubres des prédicants anabaptistes, tantôt ces beaux chœurs où la grâce des pastorales se mêle au sentiment des terreurs du fanatisme! Le génie allemand, toujours mystérieux dans la pensée, toujours précis dans la forme, s'est retrouvé là tout entier, tel que nous l'ont montré les chefs-d'œuvre d'un autre art. Du reste, à vous, Messieurs, de juger ces partitions savantes; vous en connaissez mieux les graves beautés que nous ne saurions les comprendre, ou du moins les définir.

» Mais pourquoi faut-il qu'à la joie de cette journée de fête se joigne un instant l'expression attristée de nos regrets? Il vous souvient sans doute que l'an dernier nous déplorions la retraite du grand artiste qui fut l'inspecteur général de vos études et le fondateur de la célèbre Société des concerts. Habeneck est mort bien peu de temps après s'être retiré du Conservatoire, comme si la vie eût été pour lui désormais sans saveur et sans but. Il semble que du jour où il n'eut plus à interpréter les prodigieuses créations de Beethoven, qu'il nous avait appris à sentir, son âme désœuvrée dût quitter un monde où s'était fait autour de lui un tel silence. (Sensation.)

» Après Habeneck est mort Banderali, qui comptait vingt ans de glorieux services au Conservatoire de France, depuis qu'il avait cessé de diriger le Conservatoire de Milan. Laissez-moi vous dire, Messieurs, que le ministre de l'intérieur n'a pas oublié et n'oubliera pas la veuve de l'éminent professeur. Maintenant me pardonnerez-vous de consacrer encore quelques mots pieux à la mémoire de Chopin, du barde polonais qui fit aimer les chants de son pays à toutes les femmes du nôtre, et dont les funérailles ont été conduites... par Mozart? Poëte rêveur, frêle et gracieux, nous l'avons vu passer comme une vivante élégie; vous l'avez endormi doucement aux sons d'une musique sublime. (Applaudissements.)

» Mais hâtons-nous d'écarter ces tristes pensées. Assez de jeunes talents nous entourent pour nous rassurer. Parmi vous, sans doute, se trouvent désignés d'avance par le doigt de l'avenir ceux qui remplaceront un jour ces maîtres fameux dont vous continuerez la tradition en l'agrandissant encore. D'autres ouvrages se produiront, d'autres créations trouveront leur forme dans un art qui prête sa poésie à l'expression de toutes les pensées, d'un art qui est la seule langue universelle. Et quand ils auront épuisé leur premier succès, les beaux opéras qui remplissent maintenant de leur éclat et de leurs mélodies nos scènes lyriques, d'autres viendront..... et déjà se prépare un nouveau chef-d'œuvre que nous devrons à l'illustre directeur du Conservatoire. Il nous est permis de prédire qu'il y aura prodigué les richesses de son génie. » (Bravos prolongés.)

En nous associant de grand cœur à tous les hommages si bien sentis et si bien exprimés que contient le discours qu'on vient de lire, nous devons y signaler une omission, qui a été remarquée par tout le monde. A quelques pas de l'orateur, il y a vait un compositeur qui est aussi professeur au Conservatoire, et dont l'école française se glorifie à tous les titres; qui, après avoir écrit pour le grand Opéra la *Juive*, la *Reine de Chypre*, *Charles VI*, vient en peu de temps de doter l'Opéra-Comique de trois chefs-d'œuvre : les *Mousquetaires de la Reine*, le *Val d'Andorre*, la *Fée aux roses*, sans compter l'*Eclair*, autre chef-d'œuvre dont la reprise obtient tant de succès. Ce compositeur, ce professeur, cet illustre artiste méritait bien une mention particulière, car ses dernières inspirations sont autre chose que de l'*esprit chanté*, que des *mélodies légères et charmantes* : c'est aussi de belle, de bonne, d'admirable et savante musique.

Cette observation faite, non pour M. Halévy, qui n'en a pas besoin, mais pour la sainte cause de l'art, que nous devons toujours défendre, nous féliciterons encore une fois M. Charles Blanc de l'excellent esprit, de l'excellente forme de son discours, ainsi que du ton parfait avec lequel il l'a prononcé. Il nous permettra seulement d'y ajouter un souvenir d'affection et de regret pour l'administrateur qui a résigné ses fonctions, il y a quelques mois, après de longues années d'un fidèle service, pour M. d'Henneville, qui se délasse maintenant des agitations de la vie parisienne dans la paisible retraite qu'il habite au pied des Pyrénées. En le voyant s'éloigner, le Conservatoire a dû sentir qu'il perdait un ami.

La distribution des couronnes a suivi le discours. 173 prix et accessits avaient été décernés; l'appel et le défilé ont donc duré plus d'une heure. Après quoi, le concert a commencé par une ouverture de M. Bazille aîné, que l'Institut a jugé digne du premier second grand prix dans le concours de 1848. Son ouverture vient à l'appui de la distinction qui lui est échue. L'introduction surtout est largement conçue, clairement écrite. L'allegro a le défaut de rappeler un peu trop de choses, mais il a le mérite d'être vif et facile, de se laisser entendre sans ennuyer. L'orchestre, composé d'élèves sous la direction de M. Girard, a supérieurement exécuté l'œuvre de M. Bazille.

Parlons tout de suite d'une autre composition, spécialement destinée à la circonstance, et dont l'auteur avait accepté la mission peu commode de réunir deux flûtes, un hautbois, une clarinette, un basson, un cor ordinaire, un cor à pistons, une trompette, un trombone, un violoncelle, une contre-basse et une harpe. Cet auteur n'en était pas à son coup d'essai : déjà M. Bazin avait été chargé par M. Auber d'écrire un de ces morceaux *omnibus*, et le morceau n'avait pas servi moins de trois ans! Il était donc à-propos d'en composer un tout neuf :

M. Bazin s'est mis à l'œuvre, et il a complétement réussi. C'était d'abord une heureuse idée que de choisir pour sujet une *aubade*, espèce de cadre sans prétention, favorable à toutes les fantaisies, à toutes les entrées et sorties d'instruments. De plus, M. Bazin a trouvé pour thème principal une de ces mélodies gracieuses et nonchalamment amoureuses, telles qu'on en devait soupirer jadis aux balcons des châtelaines. Cette mélodie est variée et brodée alternativement par les meilleures voix du bizarre orchestre. Le violoncelle sous les doigts du jeune Tolbecque, le trombone sous les lèvres de M. Puchot, se sont distingués par le charme de leur organe. MM. Hermant, Ferret, Bruyant, Ibert, Cior, Schlottmann jeune, Maury, Lallement, Mante et Dumontet, se partageaient les autres rôles de ce drame musical. Indépendamment de la difficulté vaincue, et elle était grave, il y a dans l'*aubade* de M. Bazin un mérite supérieur d'invention et de facture. Son morceau de cette année vaut cent fois mieux que celui qu'il avait écrit il y a trois ans. Le premier était d'un élève habile, mais qui ne sait encore trop ce qu'il veut ; le second est marqué au cachet du maître, qui connaît, par expérience, son public et son art, qui, par conséquent, n'hésite plus sur le but ni sur les moyens. Probablement l'*aubade* franchira les murs du Conservatoire et deviendra une bonne fortune pour les artistes et amateurs civils ou militaires désireux de faire de la musique d'ensemble, et pas assez nombreux pour s'élever aux proportions de la symphonie.

Deux virtuoses de sexe différent, Mlle Gras et M. Joseph Wieniawski, le second des jeunes neveux d'Édouard Wolff, ont exécuté supérieurement le grand duo de Thalberg, sur les motifs de *Norma*. Joseph Wieniawski n'a pas douze ans ; son frère, le violoniste, n'en a que treize, et les deux frères composent des fantaisies pour piano et violon, qu'ils exécutent comme des artistes de vingt-cinq ou trente ans. On a beau ne plus vouloir de petits prodiges : il faut bien les accepter quand on les voit et qu'on les entend.

M. Victor Chéri, élève de Massart et frère de l'excellente actrice de ce nom, a joué des fragments d'un concerto de Kreutzer, en violoniste distingué. Mlle Lefebvre a chanté l'air de *Semiramide*, Mlle Montigny celui de *Charles VI*. Mlle Séguin, secondée par Barbot, est venue jouer le quatrième acte de la *Favorite*; M. Ribes, Mlle Lemaire et M. Schneider ont exécuté des fragments du *Maître de Chapelle*. La comédie avait aussi comparu en la personne de Mlles Fix et Bilhaut, de MM. Thiboust et Lesage, qui ont joué des scènes de l'*Intrigue épistolaire*, de *Démocrite amoureux*. De tous ces élèves lauréats, nous n'avons rien à dire que ce que nous en avons déjà dit à l'époque des concours. Rien n'est changé en eux, si ce n'est qu'ils ont une couronne de plus. Puisse le public leur en décerner une nouvelle chaque année ! Le Conservatoire les a mis dans la bonne route : il leur ôte leurs lisières, et maintenant c'est à eux de marcher. P. S.

LA SYMPHONIE DES CHANDELLES.

Chez quelques hommes privilégiés, le génie tragique et le génie comique sont loin de s'exclure. Corneille a doté le théâtre d'une comédie pleine de sel et d'esprit, et la main qui écrivit *Athalie* a rendu immortelle la folie d'un vieux juge. Parmi les musiciens, il n'est pas rare non plus de voir les esprits les plus graves, les plus sévères, les plus noblement inspirés d'ordinaire, s'exercer à des heures de caprice aux bouffonneries musicales les plus réjouissantes. Dans un vieux livre d'œuvres diverses de Carissimi, au milieu de psaumes, de motets du style le plus grandiose, on est fort étonné et même fort réjoui de rencontrer des pièces telles que la *Barbe des Capucins* (venerabilis barba capucinorum), le *Testament d'un Ane*, avec imitation de la voix mélodieuse du testateur ; l'*Histoire des Cyclopes* ; la *Leçon de Rudiment* ou la déclinaison du pronom *hic, hæc, hoc*; le *Requiem burlesque*, dans lequel une voix grave prononce lentement les funèbres paroles tandis que le soprano chante ces vers assez peu poétiques :

Quand mon mari vient de dehors
Ma rente est d'être battue.

J'ai parlé déjà des charmantes pièces de Clément Jannequin, le *Chant des Oiseaux*, la *Bataille de Marignan*, les *Cris de Paris*. On connaît l'excellente bouffonnerie musicale de Mozart à l'intention de ridiculiser un cercle d'amateurs de Prague. L'auteur de *Montano et Stéphanie*, dont les conceptions ont tant de largeur, a enfanté un petit recueil de canons où la science la plus profonde vient revêtir les idées les plus comiques. Les *Héraclites* et les *Démocrites*, canon à doubles chœurs, où les premiers pleurent et se lamentent sur une mélodie morne et recueillie, tandis que les seconds chantent la *bouteille et son jus divin*, sont une œuvre de quelques pages où la main d'un grand maître est aussi visiblement empreinte qu'elle pourrait l'être dans un ouvrage de grande étendue. Mais Haydn, le plus savant, le plus sérieux, le plus méthodique des compositeurs, se le représente-t-on en jabot, en manchettes, le chef couvert d'une perruque vénérable, écrivant à sa table des œuvres qui lui assurent le titre de prince des compositeurs burlesques ? Jamais titre ne fut mieux mérité cependant.

Les plaisanteries musicales de Haydn sont nombreuses; quelques-unes même sont assez étranges. Le *Menuet du bœuf* est célèbre; on sait qu'il s'est efforcé d'y reproduire l'allure lourde du patient animal. Pendant son séjour à Londres, Haydn fut quelque temps en rivalité avec Steibelt. Les symphonies de ce dernier l'emportaient, même dans l'opinion des Anglais, sur celles du grand compositeur. Cette préférence irritait Haydn, qui, un jour, s'en expliqua assez vivement avec ses amis. *Steibelt*, dit-il avec un accent de profond mépris, *je l'écraserais*... Comment vous ferai-je comprendre de quelle façon Haydn prétendait écraser Steibelt? Une chronique du moyen-âge raconte qu'un possédé, auquel le diable ne laissait pas un moment de repos, alla trouver un exorciste fameux; celui-ci fit asseoir le malheureux dans un tonneau plein d'eau, de façon que la tête seule dépassât, puis il fit les sommations voulues. Le diable vaincu, mais craignant de rencontrer le visage courroucé de l'exorciste s'enfuit avec bruit et en défonçant le fond du tonneau. C'est sous une explosion de cette nature que Haydn avait l'intention d'écraser Steibelt. Aussi, lorsqu'au milieu d'un admirable morceau où le maître avait épuisé toutes les ressources de son génie, on entendit l'*ut* formidable du basson qui vient tout-à-coup résonner au grave, un fou rire s'empara de tous les assistants : l'imitation était parfaite, et Steibelt fut détrôné.

La symphonie des *Chandelles*, dont nous allons vous entretenir et que nous avons entendue dernièrement dans un salon, a une origine assez curieuse. Les musiciens de je ne sais quel petit prince d'Allemagne étaient fort inexacts aux répétitions; ils arrivaient tard et souvent s'en allaient avant la fin en soufflant leur chandelle. Haydn trouva dans ce petit fait le texte d'une excellente plaisanterie, et la symphonie des chandelles fut créée. Laissez-moi vous en raconter le programme. Le premier morceau est d'un beau style; l'andante avec sourdines est délicieux; le menuet est vif et rapide; puis vient enfin le finale, composé de deux mouvements, le premier à deux temps, et le second *andante amoroso* à trois temps. La dernière partie commence. Dès le début, quelque chose de bizarre, d'insolite, d'inaccoutumé vient étonner parfois l'oreille de l'auditeur; un cor se promène hors de ses domaines; une clarinette laisse échapper des sons qui semblent peu d'accord avec son timbre suave et mélancolique : est-ce que le génie ferait défaut à Haydn?

Mais tout à coup voici un cor qui nous fait entendre du solo un plus mauvais goût, et qui, humilié de la phrase qui lui a été confiée, souffle sa chandelle (lisez bougie) et s'esquive lestement. Le désarroi continue; la clarinette éteint sa chandelle et s'enfuit à son tour. Le cor en *la*, perdu dans les hauteurs de l'extrême aigu, se laisse doucement choir sur le *la* du medium et imite ses confrères. La contre-basse essaie de tenir tête à l'orage, elle parcourt avec fureur les quatre cordes; mais bientôt épuisé, n'en pouvant plus, le terrible instrument apaise ses grognements, la force l'abandonne, et il disparaît.

Le violoncelle en fait autant, la flûte le suit, les altos, les violons dévalent à l'envi, les chandelles s'éteignent; cette harmonie si puissante tout à l'heure n'est plus qu'un murmure vague et confus; c'est le bruit lointain de la mer; c'est la brise qui murmure; c'est le passage d'un oiseau-mouche; c'est le vol d'un moucheron; ce n'est plus rien. Le premier violon, resté seul, éteint la solitaire et modeste lueur qui éclairait l'orchestre, salue profondément les spectateurs, et, le dernier, se retire, comme un capitaine qui n'abandonne la partie que lorsque tous ses soldats ont déserté.

Telle est la symphonie des chandelles, chef-d'œuvre de grâce dans l'andante, chef-d'œuvre de gaîté dans la dernière partie. Vous pouvez imaginer aisément l'effet produit sur le public par ces départs successifs. La mise en scène, du reste, était parfaite : MM. L. Massart, Altès, Hubert et Alphonse Massart, Chéri, Leroy, Verrimst, Jacquard, Henri Wieniawski, ont rempli leur rôle à merveille. Ils ont prouvé qu'ils pouvaient faire rire tout aussi bien qu'ils savaient charmer. La partie sérieuse de cette seconde soirée de M. Massart (car c'est chez le célèbre maître que la symphonie a été exécutée) était loin de faire prévoir une terminaison pareille.

Comment, après avoir entendu la clarinette si suave, si mélodieuse de M. Leroy, la voix charmante de Mme Cabel, que secondaient MM. Michel et Merly, avoir admiré les colliers de perles brillantes déroulées sur l'ivoire avec tant de grâce et de profusion par Mme Massart, écouté religieusement la sublime marche funèbre de Chopin, interprétée par l'habile virtuose, et le 5e quatuor de Beethoven, exécuté avec un ensemble parfait, une exquise délicatesse de nuances; comment le contraste n'aurait-il pas paru piquant et inattendu? Après la lecture de l'Enéide, celle du Lutrin n'en paraît que plus réjouissante. Combien le vieux Perrin Dandin, Petit Jean, l'Intimé, les petits chiens ne sont-ils pas charmants, lorsqu'ils succèdent à Achille ou à Cinna!

Mais qu'il est difficile d'être plaisant! que de délicatesse d'esprit il faut avoir pour ne pas dépasser les limites! Ceci paraîtra peut-être un paradoxe; mais je crois qu'il n'est donné qu'aux hommes sérieux d'être à leurs heures véritablement plaisants, et le vieux Haydn dans ses jours de gaîté et de bonne humeur me réjouit mille fois plus que tous ces loustics de profession, chanteurs et fabricants de romances populaires qui ont pris pour héros et héroïnes les hôtes des Funambules, les bonnes d'enfants, les Anglais mélomanes et les portiers.

Ah Dieu! qu'allais-je faire? J'allais oublier de mentionner un jeune compositeur dont on a entendu deux chœurs dans cette soirée et auquel Mme Cabel a bien voulu prêter le secours de sa charmante voix. Le nom de ce compositeur peu connu est d'origine germanique. Je ne puis porter aucun jugement sur la valeur de ses œuvres et sur l'avenir qui l'attend, simplement parce qu'il se nomme :

LÉON KREUTZER.

DU PUBLIC MUSICAL DE PARIS.

Audition d'une symphonie de M. Ferdinand Lavainne.

Une actrice de nos théâtres secondaires demandait un jour, avec l'effronterie spirituelle de Sophie Arnould, dont elle cherche à faire revivre les traditions parmi nous, combien il faut d'am....., d'adorateurs pour se faire un public, public; elle voulait dire sans doute bienveillant, dévoué, à soi.

Il serait tout aussi curieux, plus moral d'ailleurs, et surtout plus artistique, de rechercher de combien de vrais connaisseurs se compose le public appelé à juger les choses musicales dans notre belle capitale de tous les arts. Nous ne dirons pas avec le poëte :

Il en est jusqu'à trois que je pourrais citer;

mais toujours est-il que le nombre en est très restreint. Que de gens dans Paris qui, comme le fameux sultan Chaabaham, n'entendent rien à un concert s'ils n'ont le programme sous les yeux! Ces gens-là, et beaucoup d'autres plus prétentieux, ne savent pas de combien de parties se compose un quatuor instrumental ou une symphonie; ou s'ils le savent, c'est grâce à la *Société des concerts*, qui a presque popularisé le nom de Beethoven en France. Mais demandez au public, aux dilettantes de ces concerts, qui se sont laissé stéréotyper les chefs-d'œuvre du grand maître que nous venons de citer et de quelques autres dans leurs souvenirs admiratifs, de se montrer progressifs, intelligents, désireux d'entendre quelques nouveaux ouvrages, ils se renferment alors dans leur admiration rétrospective, et accueillent avec défiance, défaveur, parce qu'il ne sauraient le juger, tout nouveau compositeur. Ces braves auditeurs rappellent les vieux habitués classiques de l'orchestre du Théâtre-Français qui se donnent le plaisir, ce qui n'en est certes pas un pour les spectateurs, de dire, avant les acteurs, la plupart des vers de Molière ou de Racine dont ils ont orné leur mémoire à force de les entendre répéter depuis trente ou quarante ans, tant il est vrai que la routine préside fort à nos plaisirs artistiques en France. Chez nous, qui avons passé longtemps pour le peuple le plus léger de l'Europe, un compositeur, un chanteur et souvent même un danseur fonctionne comme un employé des finances ou du ministère de l'intérieur, vingt-cinq ou trente ans, jusqu'au moment de la retraite enfin.

Rossini est complétement oublié en Italie, et ses opéras n'y sont presque jamais représentés, tandis que, pour un seul ouvrage en France, il y est toujours admiré. Est-ce par solidité de jugement ou par crainte, paresse de se livrer à de nouvelles appréciations que notre public est stationnaire? Cette question mérite d'être examinée. Et d'abord, la musique sans paroles, la science instrumentale est plus difficile à juger; il y faut du savoir; il faut dans l'auditeur un vrai sentiment musical; et, de plus, une connaissance de la forme, de la méthode, du style, et du caractère, et des difficultés de chaque instrument. Cette somme de connaissances, et beaucoup d'autres encore, n'est pas commune dans le public de la *Société des concerts* et même dans plusieurs de ceux qui sont appelés à formuler un jugement sur ces choses. Il serait temps cependant d'éviter la banalité de l'éloge pour les artistes exécutants : nous savons tous qu'ils s'acquittent de leur mission comme un seul virtuose inspiré; c'est convenu.

Ce que la presse musicale ne saurait trop encourager, ce sont les séances de musique de chambre, l'exécution régulière, comme au temps de nos célèbres violonistes Rode, Kreutzer et Baillot, de quatuors, de quintettes, etc. C'est avec de pareille musique que le public, par fraction, fait son éducation d'auditeur, parce que le quatuor, fondement de tout grand ouvrage musical, lui permet de suivre la logique du compositeur. En écoutant ces œuvres de Haydn, de Mozart, de Beethoven, il n'applaudit pas seulement une phrase de gracieuse mélodie dite avec élégance ou sentiment par le violon, l'alto ou le violoncelle, il s'habitue à suivre les *imitations* pressées, enchevêtrées, empruntées au motif principal, et qui forment le nœud compliqué, intéressant, du drame intime, instrumental, au début de la seconde reprise du premier morceau, endroit qui n'offre que bruit, obscurité et confusion pour la majorité des auditeurs.

Nous pensions à tout cela en assistant à l'exécution d'une symphonie en *mi* naturel, composée par M. Ferdinand Lavainne, à qui la *Société des concerts* avait accordé une audition mardi dernier. Cette symphonie est une œuvre très-remarquable par la franchise et la distinction des mélodies, par le plan classique, la clarté harmonique et la connaissance parfaite des voix instrumentales. Si les motifs n'ont pas un grand ressort d'originalité, si l'auteur n'en tire pas ces ressources si variées, comme le font, avec deux ou trois notes et d'une manière si pittoresque, nos grands maîtres, M. Lavainne plaît à ses auditeurs par la forme noble, gracieuse, claire et souvent énergique. Son premier morceau est riche, pompeux d'instrumentation. Son *andante* est une charmante idylle, pleine de fraîcheur. Le *scherzo* est bien travaillé et d'une forme assez nouvelle. Le finale est à la hauteur des trois premières parties, et ce n'est pas en faire un médiocre éloge. Cette œuvre, sur laquelle nous reviendrons si l'audition qui lui a été accordée est suivie d'une exécution publique, classe M. Lavainne parmi nos bons compositeurs.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire à l'Opéra, *la Filleule des Fées* précédée de la *Xacarilla*.

— Demain lundi, *Robert-le-Diable* pour la rentrée de Bouchez dans le rôle de Bertram.

*** Le *Prophète* a été donné deux fois cette semaine. La fixité du chiffre des recettes est immuable et prouve celle de la place que ce grand et bel ouvrage occupe dans l'opinion.

*** Il est question d'une grande représentation au bénéfice de Duprez, qui pourrait être donnée vendredi prochain.

*** Aujourd'hui dimanche, le Théâtre-Italien donnera l'*Elisire d'amore* et le second acte de l'*Italiana in Algieri*.

*** Dimanche et jeudi dernier, Mlle Vera s'est encore fait entendre dans l'*Elisire*, et le succès de la jeune cantatrice s'est confirmé. Maintenant, elle attend un nouveau rôle qui lui permette de montrer son talent dans le genre qui lui convient surtout, le sérieux et le pathétique.

*** Flavio, qui a succédé à Cellini dans le rôle de Nemorino, s'en est aquitté avec talent.

*** La vogue populaire dont jouit la *Fée aux roses* ne ralentit pas. Les lendemains sont remplis par l'*Eclair* avec un avantage pour la caisse du théâtre.

*** L'Alboni est à Paris en ce moment. Vendredi dernier, elle assistait à la représentation du *Prophète*.

*** Le *Prophète* sera donné dans un mois à Marseille. La direction n'épargne rien pour monter ce chef-d'œuvre avec le soin et la magnificence qu'il réclame. Il y aura huit décors neufs comme à Paris ; Mme Steiner-Beancé, sœur de Mme Ugalde et qui jouit au plus haut degré de la faveur du public, chantera le role de Fidès.

*** Mlle Ida Bertrand se rendait en Russie ; mais n'ayant pu obtenir la permission de pénétrer dans l'empire, où ne sont reçus que les artistes engagés d'avance pour le théâtre, la célèbre cantatrice s'est arrêtée à Berlin. Elle a eu l'honneur de chanter deux fois chez LL. MM. le roi et la reine de Prusse ; la seconde fois, elle a chanté le duo du *Stabat mater*, de Rossini, avec Jenny Lind, et ce morceau ainsi rendu a produit un enthousiasme extraordinaire. LL. MM. sont venues complimenter les deux artistes, et leurs complments ont été suivis d'un cadeau vraiment royal. Après une excursion à Hanovre, Mlle Ida Bertrand se propose de venir passer une partie de l'hiver à Paris. C'est une excellente nouvelle pour ceux qui organisent des concerts et pour ceux qui devront y assister.

*** Mme veuve Manéra s'occupe d'organiser un concert qui doit être donné prochainement.

*** Louis Lacombe est de retour de son voyage en Alsace.

*** M. Pokorny, directeur de théâtre à Vienne, a mis au concours trois prix, l'un de 120 ducats, le second de 100 et le troisième de 80 ducats ; ils sont destinés aux trois meilleurs drames populaires conformes à l'esprit du temps. Si les pièces couronnées arrivent à la 10e représentation, les prix seront portés à 400, 160 et 120 ducats.

*** La traduction des *Contes fantastiques* d'Hoffmann, pour le piano, par Mlle Juliette Godillon, n'a jamais eu la prétention d'être littérale. L'artiste s'est seulement inspirée de la pensée, du sentiment de l'écrivain, et elle a tâché d'esquisser musicalement les scènes les *plus traduisibles* de ses œuvres. C'est ainsi qu'elle est arrivée à produire quelque chose de vraiment original, où l'imagination française se mêle à la fantaisie allemande, où la musique interprète la poésie, où le crayon vient à l'aide de toutes les deux. Hoffmann lui-même n'aurait pu mieux faire, lui qui était à la fois poëte, musicien et dessinateur excellent.

*** Nous annonçons aujourd'hui sous le titre des *Vacances*, un album composé tout exprès pour les jeunes pianistes. Rien ne saurait leur être offert, comme étrennes, de plus agréable et à la fois de plus favorable à leurs progrès. La vogue est assurée à ce charmant recueil.

*** Le 2 novembre est mort à Florence le compositeur Zamboni. Parmi ses manuscrits se trouve la partition d'un opéra entièrement terminée.

Chronique étrangère.

*** *Postdam, 24 novembre.* — Par ordre supérieur, les artistes du théâtre italien de Berlin sont venus donner une représentation de la *Norma* en cette ville. Toute la cour y assistait et la salle était comble. La signora Fiorentini, dont l'apparition était attendue avec impatience, a vu dès son entrée se confirmer le brillant succès obtenu par elle à Berlin. Les applaudisements partis de la loge royale ont donné le signal, et l'enthousiasme général y a répondu. La magnifique voix de cette cantatrice rappelle aux vieux amateurs celle de la célèbre Catalani. La signora Fiorentini avait chanté la veille au soir le même rôle à Berlin, et pourtant nulle fatigue ne se faisait sentir dans son organe, dont les sons conservaient toute leur force et tout leur éclat.

*** *St-Pétersbourg, 14 novembre.* — Les artistes italiens sont arrivés ici le 6 octobre, et le 13 suivant l'ouverture du théâtre avait lieu par la *Semiramide*. Selon la mode du pays, Mlle Grisi n'a pas été rappelée moins de treize ou quatorze fois. Ensuite on a donné les *Puritains* avec la Frezzolini, dont le succès a été aussi fort brillant. *Lucie, Norma, Linda* et *Lucrezia* ont succédé à ces ouvrages. Le rôle de Lucie a été un vrai triomphe pour Mlle Corbari, qui a surpassé de beaucoup l'attente générale. Gardoni devient plus maigre et plus frêle de jour en jour, au point d'inspirer des craintes pour sa santé.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— La chanson napolitaine de *Graziella*, due au talent distingué de Victor Massé, vient d'être mise en vente chez Ed. Mayaud, 7, boulevard des Italiens. On trouve chez le même éditeur le répertoire complet des 48 *danseuses viennoises*.

— Une place de professeur de chant est vacante à l'Académie de musique de Douai. S'adresser au secrétaire, M. Delanoy, rue de Paris, 2.

— Mlle Guénée désirant mettre ses leçons à la portée des personnes qui se destinent au professorat, ouvrira un cours de piano, dans la seconde quinzaine de décembre, 17, boulevard de la Madeleine. La méthode de Kalkbrenner et les études classiques feront la base de ce cours, ainsi que les exercices que Mlle Guénée vient de faire paraître, et avec lesquels on obtient en fort peu de temps un doigté brillant.

— Le concert annuel donné par M. PAUL HENRION pour l'audition de son *Album* aura lieu dimanche prochain, 16 courant, à 1 heure, dans la salle de M. Henri Herz, rue de la Victoire. On trouve des billets chez M. Colombier, 6, rue Vivienne, au coin du passage.

Instruments en cuivre. — Un jeune facteur d'instruments de musique dont nous avons remarqué les produits à l'exposition et que nous n'avons pu signaler plus tôt, c'est M. LABBAYE, dont les instrumens nous ont paru bien faits et d'un fini très-soigné. Nous sommes heureux de pouvoir annoncer aujourd'hui que le jury de l'exposition lui a décerné une médaille d'argent ; nous mentionnons aussi le succès brillant qu'il a obtenu au concours du Gymnase musical, le 21 juin dernier, par la supériorité de ses instruments. A cet effet, nous nous réservons de consulter le rapport du jury central de l'exposition, pour entrer dans des détails plus circonstanciers et tout à fait positifs. M. LABBAYE, facteur d'instruments en cuivre, demeure rue du Caire, 17.

A. GORIA.

Album de piano, contenant huit morceaux inédits, 4e année, reliure riche, prix net 15 fr. Chabal, boulevard Montmartre, 15.

En vente chez les principaux éditeurs.

FR. BONOLDI, Album 1850. — Paroles de BÉRANGER, BARATEAU, EM. DESCHAMPS, ST. ETIENNE, marquis DE FOUDRAS, TH. GAUTIER, DE LAMARTINE, ED. PLOUVIER et FRANÇOIS TOURTE. — Dessins de MOUILLERON, LEROUX, DAVID et DIEN.

Prix 12 fr. net.

NOUVELLES PUBLICATIONS MUSICALES.

Paris, chez COLOMBIER, 6, rue Vivienne, au coin du passage Vivienne.

ALBUM 1850 de PAUL HENRION.

Dessins à deux teintes, de JULES DAVID. — Reliure riche en soie, net : 12 fr.; en blanc : 15 fr.; en velours : 25 fr.

ALBUM DE PIANO

De Goria, A. Codine, A. Quidant, F. Henrion et Henri Duvernoy.

Reliure riche. — Net 15 fr.

ALBUM DES JEUNES PIANISTES

De F. Hunten, Gomion, G. Redler, Ad. Lecarpentier, H. Marcailhou.

Reliure riche. — Net 12 fr.

ALBUM DE QUADRILLES, VALSES ET POLKAS

De Musard, P. Henrion, G. Redler, G. Marcailhou et Ch. Constant.

RELIURE RICHE. — PRIX NET : 12 fr.

En vente chez EDMOND MAYAUD, éditeur, boulevard des Italiens, 7.

THÉRÉSINE Chantée dans GRAZIELLA par Mme ROSE CHÉRI Musique de VICTOR MASSÉ

CHANSON NAPOLITAINE, — et ornée de son portrait par ALOPHE, — (auteur des *Chants d'Autrefois*.)

EDMOND MAYAUD, Éditeur de Musique, à Paris, Boulevard des Italiens, 7.

CONTES FANTASTIQUES DE HOFFMANN,

TRADUITS POUR LE PIANO

PAR JULIETTE GODILLON, organiste de la cathédrale de Meaux.

COLLECTION COMPLÈTE PUBLIÉE EN DIX LIVRAISONS, Édition de luxe, illustrée de douze beaux Dessins,

PAR CH. BOUR.

LA COLLECTION CONTIENT LES LIVRAISONS SUIVANTES :

1re LIV. ***Le Violon de Crémone.***
2e — ***Le Mystère de la maison déserte.***
3e — ***Coppélius l'alchimiste.***
4e — ***Annunziata.***
5e — ***Le Choix d'une Fiancée.***
6e LIV. ***Les maîtres Chanteurs.***
7e — ***La Porte murée.***
8e — ***Berthold le Fou.***
9e — ***Le Reflet perdu.***
10e — ***Le Tonnelier de Nuremberg.***

CHAQUE LIVRAISON SE VEND SÉPARÉMENT. — PRIX, CHAQUE, 7 fr. 50.

EN RECUEILS :

1er RECUEIL, 5 LIVRAISONS, DE Nos 1 à 5.
Broché..... prix net.. 10 fr.
Relié..... — 15 fr.

2e RECUEIL, 5 LIVRAISONS, DE Nos 6 à 10.
Broché..... prix net.. 10 fr.
Relié..... — 15 fr.

DU MÊME AUTEUR :

LA FÊTE DES SORCIÈRES, scherzo pour le Piano ..... 6 fr.
CHOEUR DE BUVEURS, extrait du 9e Conte d'HOFFMANN, pour le Piano..... 6 fr.
FRANCE, marche militaire pour le Piano, dédiée à LOUIS NAPOLÉON BONAPARTE... 6 fr.

En vente chez les principaux Éditeurs.

ALBUM DE CHANT POUR 1850

PAR D. RUBINI.

Illustré par Mlle HUET. — Contenant :

L'Orfanello, pour soprano.
Il Pamporicino, pour basse.
Le Secret, pour ténor.
La preghiera del matino, pour basse.
Le Ménestrel, pour ténor.
La torre del biasone, p. sopr. contral. et bas.

ÉTRENNES MUSICALES.

CONFIDENCES MUSICALES POUR LE PIANO,

AIRS VARIÉS, RONDOS, FANTAISIES, VALSES, MÉLANGES, TARENTELLES, BOLÉROS,
Faciles et Doigtés sur les plus jolis motifs des opéras modernes,

COMPOSÉS PAR A. AULAGNIER.

Chaque morceau est précédé de poésie inédite *morale* et *religieuse* adaptée au sujet,

Par Mmes Desbordes-Valmore, Adèle Esquiros;
MM. Émile Deschamps, Alphonse Esquiros, Théophile Gautier, Léon Gozlan, Arsène Houssaye.

Chaque no, prix 5 fr.

UNE VIE DE JEUNE FILLE.

1. **Age heureux**, Fantaisie-Polka, sur Béatrice.
2. **Gentillesse**, Rondino, sur la Somnambule.
3. **Espièglerie**, Valse, sur Torquato Tasso.
4. **Frivolité**, Fantaisie, sur la Cenerentola.
5. **Caquetage**, Tarentelle, Danse napolitaine.
6. **Timidité**, Mélange, sur le Giuramento.
7. **Amitié sincère**, Fantaisie, sur Torquato Tasso.
8. **Désir de plaire**, Rondino, sur Obéron.
9. **Élégance**, Polonaise des Puritains.
10. **Aménité**, Var. le Tremolo (*Beethoven*).
11. **Allégresse**, Saltarelle, Danse romaine.
12. **Invitation à la valse**, de Weber, simplifiée.
13. **Heureux qui te plaira**, Mélange, Somnamb.
14. **Premier regard**, Boléro.
15. **Point de bonheur sans toi**, Souven., Purit.
16. **Mystère**, Fantaisie orientale.
17. **Dévouement**, Fantaisie sur la Somnambule.
18. **Jalousie**, Fantaisie dramatique.
19. **Tristes adieux**, Marche funèbre, de Desvignes.
20. **Séparation**, Var. Andante *la* min. (*Beethoven*).
21. **Regrets**, Souvenir, de Norma.
22. **Solitude**, Fantaisie, sur des airs suisses.
23. **Souvenirs d'enfance**, Fantaisie, airs béarn.
24. **Ferveur**, Fantaisie religieuse.
25. **Consolation** (*Adeste*), Chant de Noël, Air varié.

A PARIS, CHEZ AULAGNIER, RUE DU FAUBOURG MONTMARTRE, 4.

Cette collection est d'une force accessible pour tous les élèves qui ont franchi les premières difficultés. Elle forme une bibliothèque utile et agréable qui présente une variété de caractères qu'on ne rencontre pas toujours dans un choix fait au hasard.

Les fragments de poésie qui précèdent chaque morceau de musique sont toujours spécialement adaptés à son titre; ce sont toujours des sujets gracieux, moraux ou religieux.

Cette collection repose sur une idée neuve : elle est la seule et la première qui existe en en genre. L'édition illustrée est d'un luxe inouï jusqu'aujourd'hui; chaque morceau est orné de titres splendides et illustré à chaque page de cadres riches, de vignettes, fleurons, culs-de-lampe, etc.

Les 25 Confidences musicales se vendent par no séparé et par suite de six nos à prix réduits, dans une riche couverture. Deux suites de douze morceaux, et même une seule suite de six peuvent former un album, le plus utile et le plus beau cadeau d'étrennes musicales qu'on puisse offrir.

Souscription ouverte jusqu'au 31 janvier.

Les personnes qui souscriront avant le 31 janvier pour un seul no, ne le paieront que 1 fr. 65 c.

Les personnes qui souscriront pour une suite de 6 morceaux ne la payeront que 7 fr. net, et recevront, comme prime, un quadrille nouveau, ainsi que le poème complet, *Une vie de jeune fille*.

Les personnes qui souscriront pour deux suites de 12 morceaux ne les payeront que 13 fr., et recevront, comme prime : 1° le poème complet; 2° un quadrille, une polka et une valse brillante.

Les personnes qui souscriront à la collection des 25 morceaux ne les paieront que 25 fr., et recevront, comme prime : 1° le poème entier, format Charpentier; 2° trois quadrilles, trois polkas et trois valses brillantes, en tout neuf morceaux de prime, tous ornés de lithographies.

Moyennant les prix ci-dessus désignés, on recevra tous les ouvrages francs de port à domicile.

On peut adresser toute demande sans affranchir, en l'accompagnant d'un mandat sur Paris ou sur la poste.

Publications de BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 87, rue Richelieu.

ÉTRENNES POUR 1850.

ALBUM DE CHANT

Solitude,
La Petite Chevrière,
L'Absence,
Un jour de Printemps,
Villanelle,

POUR 1850, DE

Mme PAULINE VIARDOT.

En Mer,
La Chanson de Loïc,
Marie et Julie,
La Luciole,
Tarentelle.

Richement relié, avec dix magnifiques dessins et le portrait de l'auteur par ARY SCHEFFER.

Prix : 12 fr.

LA PARTITION

Pour Piano et Chant de l'opéra

LE PROPHÈTE,

Édition illustrée, ornée du portrait de MEYERBEER. — Richement reliée, net : 45 fr.

ALBUM DES JEUNES PIANISTES

DÉDIÉ AUX ÉLÈVES DES PENSIONNATS.

LES VACANCES

DOUZE COMPOSITIONS ORIGINALES ET FACILES POUR LE PIANO,

PAR

FERDINAND KELLER.

1. Valse gracieuse.
2. Méria-Polka.
3. Souvenir de Baden, nocturne.
4. Valse sentimentale.
5. Souvenir de Séville, boléro.
6. La Belle fleur, valse à 2 temps.
7. Nocturne.
8. Tyrolienne.
9. Rondo.
10. Promenade.
11. Dernier Plaisir, rondo.
12. Marche de la Rentrée.

Richement relié : 12 fr. net.

LA PARTITION

Pour Piano et Chant, de l'opéra-comique

LA FÉE AUX ROSES

DE F. HALÉVY.

Format in-8°, richement reliée. — Prix : 20 fr. net.

La PARTITION arrangée pour PIANO seul

DE L'OPÉRA

LE PROPHÈTE

Format in-8°, richement reliée : 15 fr. net.

La PARTITION pour PIANO et CHANT

DE L'OPÉRA

LE VAL D'ANDORRE

Format in-8°, richement reliée : 20 fr. net.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 97, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 50. 16 Décembre 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg.	Belizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Theune et
Stockholm.	Hirsch.
Berlin.	Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
—	Schlesinger, 34, Linden.
Vienne.	Rohrmann.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an.	24 fr.
Départements.	30
Etranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

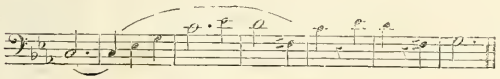
Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Sur un passage de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven par **Fétis** père. — Du refrain (2e article), par **Georges Kastner.** — Auditions musicales, par **H. Blanchard.** — Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie (sixième lettre), par **A. de la Fage.** — *Les Vacances*, douze compositions originales et faciles, de Ferdinand Keller, par **Maurice Bourges.** — Nouvelles et annonces.

SUR UN PASSAGE DE LA SYMPHONIE EN UT MINEUR DE BEETHOVEN.

Dans un feuilleton du journal le *Temps*, publié au mois de février 1830, si j'ai bonne mémoire, et dans lequel je rendais compte d'une séance de la Société des concerts, je fis la remarque qu'il y a, dans le troisième morceau de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, deux mesures qui rompent le rhythme de la phrase principale, lorsque ce thème revient après le trio en *ut* majeur; le passage est celui-ci :



Suivant mon habitude d'exprimer nettement ma pensée, sans me préoccuper de l'accueil qu'on lui fera, je dis alors que si Beethoven avait rompu à dessein et par originalité méditée le rythme périodique si bien établi par lui au commencement du morceau, cette originalité forcée était puérile, et que ces deux mesures surabondantes étaient de mauvais goût.

Ce fut un véritable scandale : il n'était bruit dans toutes les réunions d'artistes que de l'impertinence de ce pédant, tout bourré de contre-point, qui osait blâmer les inspirations d'un compositeur tel que Beethoven. Un critique de ce temps, fort enthousiaste de romantisme, car c'était alors de mode, entreprit de démontrer, dans un autre journal, que je n'entendais rien aux œuvres du génie, et pour cause; que ce que je blâmais était précisément le bel endroit, et que ces deux mesures, qui rompaient *la monotonie de la carrure de la phrase,* étaient un de ces traits qui n'appartiennent qu'aux artistes nés pour changer *les stupides lois de la tradition*.

Pour moi, aussi peu soucieux de ces fadaises que des rumeurs de coteries, et convaincu que personne n'a le pouvoir de changer ce qui est dans la nature même de d'art et de l'organisation humaine, je ne répondis pas à mon pauvre critique, et je laissai aller les clabauderies. On ne tarda pas à s'occuper d'autre chose, et mon impertinente remarque finit par tomber dans l'oubli aussi bien que l'indignation qu'elle avait fait naître.

Mais voici quelque chose de curieux qui pourra faire juger de la valeur des admirations toutes faites pour les noms célèbres, seules règles du vulgaire dans ses jugements. Il s'agit d'une lettre écrite par Beethoven, le 21 août 1810, à MM. Breitkopf et Hœrtel, concernant la partition de la cinquième symphonie qu'ils venaient de publier d'après son manuscrit original. Dans cette lettre, à laquelle on n'avait pas accordé l'attention qu'elle méritait et qui était restée inédite, l'illustre compositeur signalait plusieurs fautes du graveur, entre autres les les deux mesures dont je viens de parler. Longtemps après, M. Hœrtel, frappé de l'importance du passage de cette lettre qui s'y rapporte, en a publié le *fac simile* dans le n° 27 de la *Gazette universelle de musique* (Allgemeine musikalische Zeitung, 8 juillet 1846). Voici comment s'exprime Beethoven dans un paragraphe de la lettre sur ces deux mesures :

« J'ai aussi trouvé les fautes suivantes dans la symphonie en *ut* » mineur, particulièrement dans le troisième morceau en mesure à » trois temps, où, après le mode majeur d'*ut*, la rentrée se fait dans » le mineur ; j'ai écrit particulièrement la partie de basse de cette » manière :

» Les deux mesures qui sont barrées par ce signe × sont de trop » et doivent être effacées, ainsi que dans les autres parties où il y a » des pauses. »

Toutes les éditions ayant été faites d'après celle de Leipsick, la faute s'est répétée dans toutes, ainsi que dans les parties separées, et c'est cette même faute qui, consacrée par l'usage, est devenue une beauté pour le peuple moutonnier qui ne juge du mérite d'une œuvre d'art que sur l'étiquette du sac. Voilà donc mes habiles ! voilà ces gens qui découvrent tant de choses dans un sonnet ! Ce trait de génie prétendu, qui consistait à violer la loi de la cadence et du rhythme, ce trait de génie, c'est une faute de copiste, et c'est Beethoven lui-même qui nous l'apprend !

Ce serait une erreur de croire que la coterie qu'on appelle en général *le public connaisseur,* se fourvoie rarement dans de pareils jugements. Je pourrais citer une foule d'anecdotes fort piquantes à ce sujet; mais je me bornerai à en rappeler une dont les acteurs et les témoins sont encore vivants. C'était dans une soirée où Liszt devait exécuter dans les salons d'Erard des trios de Beethoven et de Pixis. Celui de Pixis était le premier sur le programme ; mais, par je ne sais quelles circonstances, Liszt intervertit l'ordre et joua d'abord le trio de Beethoven, qui fut très-froidement accueilli par l'auditoire, lequel ignorait cette circonstance. Mais lorsqu'on entendit l'œuvre de Pixis, des transports d'enthousiasme éclatèrent de toutes parts : *A la bonne*

heure! Voilà de la musique! disait-on; et certain aristarque dont la prose a été colportée dans beaucoup de journaux, disait d'un ton doctoral à ses voisins : « Voilà la différence du génie et de l'acquis. Le » trio que vous avez entendu tout-à-l'heure est l'œuvre d'un musicien » instruit; mais ici, tout vous saisit par la nouveauté; cela est osé, » cela est créé, et cela vous émeut(1). » Je riais dans ma barbe et m'attendais à voir mon homme patauger dans quelque feuilleton à ce sujet; mais après que le morceau fut fini, des artistes survinrent qui divulguèrent le secret. Ce fut un coup de théâtre : jamais je ne vis rien de plus plaisant que la figure de tout ce monde ébahi. Quant à l'aristarque, il s'esquiva la queue entre les jambes et l'oreille basse.

Revenant au troisième morceau de la symphonie en *ut* mineur, j'invite tous les chefs d'orchestre à faire le retranchement des deux mesures signalées par Beethoven, comme je l'ai fait pour les concerts du Conservatoire de Bruxelles, et l'effet de la phrase, réduite à ses proportions naturelles, leur prouvera sa supériorité sur celle que les règles de l'art condamnent. Je n'ai eu que récemment connaissance de la publication de la lettre de Beethoven, et j'ai cru qu'il était de mon devoir d'en informer les artistes de France et de Bélgique.

FÉTIS père.

DU REFRAIN *.

SECOND ARTICLE.

De ce qui précède, on a le droit de conclure que la plupart des chansons populaires au moyen âge ne furent que des cantiques ou chants d'église vulgarisés, et que le refrain, quand la chanson en avait un, se composait le plus souvent de quelques phrases, mots ou formules empruntés au texte des offices. Cet usage de vulgariser le chant d'église a commencé dans l'église même. Les tropes, sorte de petits versets qu'on intercalait dans les psaumes ou bien dans l'épître pendant que le prêtre en faisait la lecture, finirent par être chantés en langue vulgaire (2), comme pour servir d'explication à ce qui avait précédé, c'est-à-dire aux paroles latines, dont la majorité des assistants, peu familiarisée avec la langue des clercs, ne pouvait plus bien comprendre le sens. Comme ces petits versets étaient en quelque sorte bourrés dans le texte de l'épître, on ne les appela pas seulement *ornaturas*, on leur donna le nom plus singulier de *farcituras* ou *farces*, et l'épître se nomma *épître farcie*. On voit que ce genre d'épîtres eut d'abord un caractère sérieux qu'il perdit dans la suite quand les pratiques étranges de la *fêtes des fous*, de la fête des *diacres souls* et de beaucoup d'autres du même genre, substituèrent aux anciens tropes des bouffonneries ridicules, des équivoques licencieuses et des allusions satiriques. Je rappellerai en passant à ce sujet l'expression *faire ses farces*, *faire une farce*, qui, avant d'être appliquée aux exploits des baladins et à un genre de pièces burlesques, a pu s'entendre des usages propres au *farcitures* ecclésiastiques. Les tropes dont il est question ici ont beaucoup d'analogie avec l'espèce de refrain appelée ritournelle, ainsi que l'a, je crois, fort judicieusement remarqué le théoricien Mattheson. De l'usage des tropes en langue vulgaire est venue la coutume de répondre à des paroles latines par des mots pris dans la langue des laïques; comme de l'emploi des séquences ou proses parodiées (3), est venue celle de répondre à un texte composé dans la langue du peuple par des termes empruntés au savant idiome des clercs. Les plus anciennes chansons spirituelles ou profanes nous offrent des exemples de refrains latins annexés à des strophes en langue vulgaire et de refrains en langue vulgaire annexés à des strophes latines. Je citerai les deux suivantes :

Veine pleine de duceur,
Veir espeir de vie,
Chère mère al créatur,
De tuz bien garnie,
Douz confort en doel e plur,
Al besoigne aye,
Veir sucur al pecheur,
Ki laist sa folie.
Ave Maria!

(*Ave Maria*, chanson spirituelle du XIIIe siècle. *Ms. Arundel.* Musée britann.)

Lingua servi, lingua perfidie,
Rixe motus, semen discordie
Quam sit prava sentibus hodie (sentimus)
Subjacendo gravi sentencie :
Tort a vers nos li mestre.

(*Ad Petrum Abœlardum.* Chanson d'Hilaire, disciple d'Abeilard). (XIIe siècle).

Dans les deux pièces dont j'ai donné ci-dessus le commencement, les refrains *Ave Maria* et *Tort a vers nos li mestre*, qui terminent le premier couplet, se reproduisent à la fin des couplets suivants. La chanson d'Hilaire a été mise avec raison au nombre des monuments les plus anciens du style farci (1). Le style farci que caractérise le mélange de plusieurs idiomes, ainsi qu'on en a donné tout à l'heure une preuve irrécusable, se montre dans des compositions sérieuses qui n'ont rien d'injurieux ni de satirique. Il est même prouvé qu'on s'en est servi pour des inscriptions sépulcrales. Du texte des offices, des cantiques spirituels et des chansons parodiées sur les proses ou les hymnes liturgiques, il finit par s'introduire dans quelques-unes de ces pièces dramatiques qui avaient pour objet la représentation des principaux épisodes de l'histoire sainte ou du martyrologe (2), pièces qui, en général, offraient une parodie moitié sérieuse, moitié bouffonne des pratiques du culte (3). *Farces*, *jeux* ou *mystères* signifiaient donc autrefois à peu près la même chose. Tout cela devait contribuer à rendre la poésie farcie excessivement populaire, partant, très-propre à la satire. Dès le xe siècle, des moines donnèrent cette forme à un grand nombre de leurs chansons épigrammatiques. Des couvents, cet usage passa dans les universités. Le monde savant, traitant de ses affaires intimes en rimes poétiques plus ou moins élégantes, comme s'il eût senti la nécessité, en pareil cas, de faire abnégation de pédanterie, adopta ce curieux mélange d'idiomes qui rapprochaient les termes les plus vulgaires des plus doctes expressions. La mode des chansons farcies, très-ancienne dans les universités, comme on a pu le voir par la poésie d'Hilaire, s'est conservée jusqu'à nos jours parmi les étudiants fidèles aux anciennes traditions. Ainsi, en Allemagne et en Alsace, il existe, sous le nom de *Commers-Lieder*, des recueils de chansons

(*) Voir le numéro 49.

(1) La composition de Pixis méritait certainement une grande partie des éloges qu'on croyait accorder à celle de Beethoven; mais tel est l'effet des préventions, qu'on ne les lui eût certainement pas donnés si le nom de l'auteur eût été connu.

(2) Les paraphrases des épîtres dites *farcies* se firent d'abord en latin. Une de ces épîtres, citée par *Gerbert* (*De cantu et musica sacra*, t. I, pag. 391), est toute latine. Il en est de même de celle qu'on trouve (fol. 63-73) dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale sous le n° 1139, fonds latin.—Quand le peuple eut cessé d'entendre l'ancien idiome, on mit à sa portée, au moyen d'explications en langue vulgaire, les passages qu'il n'aurait pu bien comprendre sans cela.

(3) Ce mot se prend ici dans la double acception de son substantif *parodie*. La parodie, sorte de sens adapté, suivant Dumarsais, signifie à la lettre un chant (*canticum*, *carmen*) composé à l'imitation d'un autre, et par extension un ouvrage fait sur un autre ouvrage que l'on détourne dans une intention railleuse de sa signification première. La parodie a donc tantôt un caractère sérieux, tantôt un caractère burlesque. Il en est de même du style farci en musique comme en littérature.

(1) Il en est cependant de plus anciens encore, mais, à la vérité, en petit nombre. Les littératures allemande, flamande, anglaise, etc., possèdent aussi des œuvres du même genre, où le latin se mêle aux idiômes vulgaires du moyen-âge.

(2) Dans le *Lazare* d'Hilaire (XIIe siècle), il y a trois pièces de vers latins avec refrain en langue vulgaire, où Marthe et Marie pleurent le frère qu'elles ont perdu. Marthe chante :

Mors execrabilis!
Mors detestabilis!
Mors mihi flebilis!
Laze, cativi!
Dès que mis frere est morz.
Porque sue vive?

D'autres compositions du même auteur offrent un mélange analogue de français et de latin. Nous possédons, antérieurement à Hilaire, d'autres pièces où l'on trouve la langue vulgaire et le latin mêlés l'un à l'autre. Je citerai les vers sur le *Martyre de saint Etienne* (xe siècle) et le mystère des *Vierges sages* et des *Vierges folles* (XIe siècle).

(3) Ils commençaient et finissaient souvent par des chants liturgiques. Dans les Mystères d'Hilaire, on trouve à la fin de chaque pièce cet avertissement : (*Quo finito, si factum fuerit ad matutinas, Lazarus incipiat* : Te Deum laudamus. *Si vero ad vesperas* : Magnificat anima mea). Comme preuve de cette imitation des usages religieux au théâtre, nous rappellerons qu'il fut un temps en Espagne où, quand le spectacle était fini, un acteur venait l'annoncer au public en ces termes : *Ite, missa est.*

composant une sorte de liturgie burlesque à l'usage des joyeux adeptes de la vie *burchicose* (*burschicoses Leben*, vie d'étudiants). On y rencontre un grand nombre de ces poëmes, moitié latins, moitié allemands, dont quelques uns sont des parodies d'airs sacrés ou de cantiques spirituels, et ont pour refrains des *kyrie* et des *alleluia*. Celui dont je cite plus bas la première strophe est imité d'un cantique spirituel du XIVe siècle, sur lequel un manuscrit du même temps, contenant la vie de *Henri Sufo*, mort en 1365, nous a laissé une légende. Là, il est dit que, pour consoler *Sufo* de ses souffrances, des anges vinrent un jour lui chanter sur l'enfant Jésus une petite chanson commençant par ces mots : *In dulci jubilo*. Voici le premier couplet de ce cantique, et au-dessous la parodie que chantent encore aujourd'hui les étudiants :

IN DULCI JUBILO
Nu singet und seid froh
Unsers tierzens Wonne
Liegt in *præsepio*,
Und leuchtet als die sonne
Matris in gremio
Alpha es et O.

IN DULCI JUBILO
Nun singet und seid froh
Unsers Herzens Wonne
Latet in poculo
Gezapfet aus der Tonne
Pro hoc convivio
Nunc, nunc bibito.

Un autre chant d'étudiants, non moins usité que le précédent, offre, après un certain nombre de couplets écrits tout en allemand, une conclusion ainsi formulée en latin :

(Solo) : Bibit, collegiales! ego jam bibo.
(Tutti) : Fiat voluntas tua.
(Solo) : Fiat voluntas vestra.
(Tutti) : Et per omnia pocula poculorum. Amen.

Un autre encore a pour refrain la formule *Kyrie eleison*. Je ferai, au sujet des citations qu précèdent, une réflexion; c'est que l'application de la langue sacrée à des chansons bacchiques d'étudiants et les allusions aux pratiques du culte faites dans ces chansons, étaient la conséquence naturelle de l'emploi du style farci dans un grand nombre de chants populaires, consacrés aux fêtes solennelles de l'église, par exemple, au jour de la Nativité, cantiques dans lesquels on ne se faisait nul scrupule de s'exciter à bien boire, à bien manger, à danser et à se réjouir pour paraître bon chrétien. Si tous les noëls ne sont pas en idiomes mêlés, il en est beaucoup, du moins, qui présentent ce singulier amalgame philologique, et cela dans toutes les littératures des peuples chrétiens. J'en ai remarqué un grand nombre latins-anglais dans *Christmas Carols, ancient an modern, by William Sandys. London, 1833.* — Les plaisanteries au gros sel qui se débitaient en langues mêlées dans les scènes dialoguées des mystères firent descendre le style farci au rang des trivialités du genre burlesque. C'est sous cette physionomie nouvelle qu'il a engendré les *farces* de tréteaux, les *macaronées*, *facéties*, etc., et qu'il s'est conservé jusqu'à nos jours dans des intermèdes dramatiques et dans des chansons politiques, historiques, satiriques et bachiques, dont souvent encore le sens, la forme, le titre et le refrain sont pris des usages et de la langue du culte. J. Desnoyers, dans son bulletin de la Société de l'histoire de France (t. I, Paris, 1835, p. II), a publié des chansons historiques et politiques des XVIe et XVIIe siècles, au nombre desquelles on remarque les *Alleluia sur les Barricades*, 26 août 1468, et le *Salut des Partisans*, 28 octobre 1648, où le mot *alleluia* est répété trois fois au milieu de chaque strophe. La même chose a lieu dans une chanson provençale sur le retour des Bourbons qui a paru au commencement de notre siècle. Elle est intitulée : *Cansoun nouvelo* sur l'air *Alleluia, alleluia, alleluia*, et débute ainsi :

Noustri Bourboun soun revengus
De long-ten nous quittaran plus,
Canten toni coumo d'esglaria,
Alleluia, alleluia, alleluia.

La première république nous a légué, avec cette espèce de refrain, un *O filii* national écrit dans le style du père Duchesne et remarquable par la violence de ses apostrophes ; des couplets de Piis sur l'air *O filii et filiæ*, relatif à la motion qui fut faite à l'Assemblée nationale de fondre toutes les cloches du royaume; puis encore un *Alleluia des catholiques de Nevers*, etc. Des refrains en style farci se rencontrent dans plusieurs chansons de Béranger. Tout le monde connaît les suivants :

Gloria tibi, Domine!
Que tout chantre
Boive à plein ventre!
Gloria tibi, Domine!
Le concordat nous est donné.
(Refrain des *Chantres de Paroisse*, chanson de Béranger.)

C'est le jour des morts, mirliton, mirlitaine,
Requiescat in pace!
(Refrain de *le Jour des Morts*, chanson du même.)

Je vais, sacristie!
Manquer la partie.
Jeanne est prête et le vin tiré,
Ite, missa est, monsieur le curé.
(Refrain du *Bedeau*.)

Eh! gai, gai, gai, *de profundis!*
Ma femme
A rendu l'âme.
Eh! gai, gai, gai, *de profundis!*
Quelle aille en paradis.
((Refrain du *De profundis*.)

GEORGES KASTNER.

(*La suite au prochain numéro.*)

AUDITIONS MUSICALES.

On entend déjà sourdre sous le terrain musical des torrents d'harmonie, et l'on voit briller, à travers le déluge d'albums qui nous inondent, des éclairs de mélodie, éphémères lueurs qui nous prouveraient que le feu sacré de l'art ne se manifeste que par étincelles, si nos deux théâtres lyriques français ne témoignaient, par le grand succès du *Prophète* et de la *Fée aux Roses*, qu'on aime toujours en France l'art sérieux.

Je me croiserais les bras après l'œuvre immense de cette incommensurable phrase, en l'abandonnant à la critique des professeurs émérites de langue et de grammaire, pour en relever les *qui* et les *que*, si je n'avais à signaler les faits et gestes du peuple artiste qui reprend son aplomb, son activité, comme le peuple politique et industriel.

La plupart des théâtres font de l'argent. L'Odéon même est en voie de prospérité, grâce à l'intelligente administration de M. Bocage, qui a monté sous sa responsabilité le drame intéressant de *François le Champi*, repoussé partout. Nous ne citerions pas ici cet ouvrage, avec lequel, au reste, on aurait fait un délicieux opéra-comique, s'il n'était orné, c'est le mot propre, de quelques parcelles d'une musique pleine de couleur locale et d'une naïveté vraie. L'ouverture et les entr'actes concourent on ne peut mieux à l'expression du dialogue et à la marche sympathique de l'action. On distingue même dans cette musique, arrangée avec une intelligente connaissance de la scène, un solo de flûte et un autre de hautbois fort bien exécutés par les artistes qui en sont chargés, et dont nous citerions les noms s'ils nous étaient connus.

— Romagnesi, le mélodiste né, dont les romances et les chansonnettes ont occupé si longtemps la musette de la renommée, a fait un choix dans ses nombreuses et charmantes productions, et va en répan-

dre l'essence, la fleur dans le monde musical. Pour la génération passée, ce recueil aura tous les charmes du souvenir ; il présentera à la génération présente tout l'attrait de la nouveauté.

— L'homonyme du fameux Strauss de Vienne et son presque homonyme par le talent pour confectionner la valse, la polka, la redowa, et d'autres produits locomotioneurs, vient de publier un album de ces sortes de choses, recueil superbement et magnifiquement relié, armorié, dédié à la ville de Paris, dont il représente héraldiquement les armes, et qui a fait un des principaux charmes de la fête donnée au président de la république par le conseil municipal.

— Les pianistes surgissent, — j'allais dire sévissent, — plus que jamais. Ce sont les dames et surtout les demoiselles qui se chargent de maintenir la vogue du piano. Bien entendu que pour se donner plus de poids, plus de crédit, elles se déclarent toutes prêtresses du culte que dans le monde artistique on rend à Beethoven. Voici venir une de ces nouvelles prêtresses, Mlle William Donoghoe (prononcez Donohou, comme on prononce le nom de notre excellent compositeur français de Toulouse Schneitzoeffer, Chêne-Cerf). Mlle Donoghoe est une personne blanche, rose et blonde, ce qui ne peut pas nuire quand on aspire à prendre place quelquefois sur l'estrade et le strapontin de la publicité. Cette jeune pianiste est la dernière élève de Kalkbrenner. Son jeu est classique, net, pur, limpide, un peu trop fréquemment contrasté de force et de délicatesse qui dégénère parfois en *perdendosi*. Qu'elle se tienne un peu en garde contre cette espèce de propension à nuancer du *forte* au *pianissimo*, à trop user de la pédale, et son vrai sentiment musical, et son expression, et son *brio*, n'en ressortiront que mieux. Dans un concert qu'on va donner dimanche prochain au bénéfice d'un artiste malheureux, dans les salons de l'Institut polytechnique, les vrais amateurs du piano pourront apprécier le talent de cette nouvelle virtuose.

— Mlle Guénée est aussi une pianiste distinguée comme on sait. Mlle Guénée ne s'en tient pas là; elle écrit pour le piano de jolies bagatelles, de suaves nocturnes, de piquantes fantaisies, et même des choses utiles pour l'instrument qu'elle professe d'une manière classique et rationnelle. Elle est fière, à bon droit, d'une lettre de Thalberg, qui lui dit, à propos d'un ouvrage élémentaire qu'elle vient de publier sur l'art d'apprendre à jouer du piano :

Mademoiselle,

J'ai examiné avec attention les exercices que vous avez eu la bonté de m'envoyer; ils me paraissent parfaitement logiques et très-utiles aux commençants, auxquels ils épargneront certainement beaucoup de travail. Je suis sûr qu'en se servant de ces exercices, on obtiendra des résultats prompts et décisifs.

Recevez, Mademoiselle, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

SIGISMOND THALBERG.

Dans la matinée musicale que Mlle Guénée doit donner le 19 de ce mois, on pourra se convaincre que, si ses doigts savent bien conduire une plume et lui faire déduire logiquement les meilleurs préceptes de l'enseignement, ils ne sont pas moins aptes à séduire un auditoire par le charme d'une exécution expressive et brillante.

— Un de nos bons violonistes, M. Charles Dancla, que la révolution de février avait exilé au fond de la Vendée dans un obscur bureau de poste, vient de revenir à Paris pour nous prouver qu'il est toujours resté bon compositeur, quoique les circonstances l'aient forcé de devenir homme de *lettres*, ou du moins d'en faire distribuer dans une petite localité départementale. Son quatrième quatuor pour deux violons, alto et basse, en *si* bémol majeur, qu'il nous a fait entendre, est une œuvre aussi bien conçue que bien exécutée par lui et ses frères. Lorsque cet ouvrage sera gravé et son succès sanctionné par une plus large publicité d'exécution, nous en parlerons d'une manière moins succincte, car la véritable presse musicale ne saurait trop encourager ce beau genre de composition qui faisait le fond principal, comme chacun s'en souvient, des concerts donnés par la *Gazette musicale*.

— L'intéressant mercredi de M. Gouffé, notre excellent contre-bassiste, ce jour, éminemment musical, consacré aux quatuors, quintettes, etc., a repris son cours. On est toujours certain d'entendre de belles œuvres bien exécutées dans ces matinées, qui se distinguent de toutes les autres par de fréquents essais de musique nouvelle, sans préjudice de l'art classique. Un septuor de M. Lavainne, le pianiste lillois, dont on a exécuté une symphonie à la dernière audition de la *Société des Concerts*, a témoigné de nouveau dans ce compositeur une connaissance parfaite de l'instrumentation.

L'amphitryon chez qui l'on dîne, chez qui l'on se nourrit l'esprit et le cœur de tant d'œuvres substantielles, M. Gouffé, a joué dernièrement un *concertino* de sa composition pour la contre-basse, qui a montré aux auditeurs surpris que l'auteur prend au sérieux son grave instrument, sur lequel il chante et fait la difficulté comme un autre Haindlé, le célèbre contre-bassiste allemand. Dans la séance de mercredi dernier, M. Casimir Ney a dit, de son archet preste, élégant, un quatuor dans lequel l'alto joue le rôle principal. D'après le succès qu'a obtenu ce quatuor, nous en dirions beaucoup de bien, à celui qui l'a composé n'était pas trop intime de

HENRI BLANCHARD.

LETTRES SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

SIXIÈME LETTRE (1).

Physionomie des théâtres de Naples. — Teatro Nuovo. — Ferdinand VII et Casaciello. — Nature des pièces données au Teatro-Nuovo — Barbaja — Débuts de Bettini — *Leonora* et mésaventure de la quatrième représentation.

Naples, 22 novembre 1849

Les théâtres sont, comme je te l'ai dit, fort nombreux à Naples ; mais ce serait s'en faire une très-fausse idée que de les comparer, pour l'aspect intérieur ou extérieur, à ceux qui font l'ornement et l'amusement de la ville de Paris. Aucun n'a l'apparence monumentale, à l'exception de San-Carlo, qui ferait tout aussi bien de ne l'avoir pas. Le théâtre Fondo, isolé et bien bâti en pierre, a, du moins, un portique avec des grilles, en sorte que sa destination est annoncée par quelque chose; mais les autres n'ont rien de cela ; ils sont perdus au milieu des maisons, et plusieurs, tels que les Fiorentini et le Teatro-Nuovo, sont situés dans des rues étroites et malpropres, où l'on hésite à s'aventurer. Toutefois, ce sont de véritables salles de théâtre d'une étendue suffisante et d'une distribution passable. Quant aux autres, San-Carlino, la Fenice, le Sebeto, ce sont en réalité des caves assez profondes, et si l'on n'appliquait à l'entrée d'énormes papiers sur lesquels est barbouillée la scène principale de l'ouvrage représenté le soir (barbouillage qui incombe au peintre décorateur), on ne se douterait guère que c'est là une salle de spectacle. Heureusement, ces mêmes théâtres ont l'avantage d'être sur des places et leurs abords sont faciles. Aux autres théâtres, dont je te donnerai successivement les noms, les choses sont meilleures à de certains égards, pires à de certains autres.

Le *Teatro-Nuovo*, ainsi nommé, parce qu'il fut construit postérieurement à la première érection du théâtre San-Carlo, a eu pour architecte Dominique Vaccaro. Il ne pouvait donner grand développement à son édifice, n'ayant, pour s'étendre, qu'une superficie de 20 mètres carrés tout au plus. Cependant il est arrivé à construire un théâtre dont, au dedans, l'aspect est fort convenable et auquel, en somme, il ne manque rien de ce qui constitue une salle de bonne dimension avec tous ses accessoires. Quoique rapportés à un théâtre secondaire, les fastes du Teatro Nuovo offriraient presque autant d'intérêt que ceux de San-Carlo. C'est souvent là que de grands compositeurs se sont essayés ; c'est là que Jomelli donna, peu de temps après sa fondation, l'*Errore generoso*, le premier de ses ouvrages qui ait

(1) Voir les numéros 26, 27, 44, 46 et 47.

produit une grande sensation, et où il avait introduit quantité de formes et de tournures alors nouvelles ; c'est là que Logroscino fit entendre pour la première fois un *finale*, progrès venu d'en bas comme tant d'autres, parce que dans les graves musiques que l'on jouait à Saint-Charles, on n'osait presque jamais hasarder des innovations dans la crainte de déplaire à des souverains peu riches d'idées et tenant à leurs habitudes musicales comme à toutes les autres. En conséquence, c'était au Teatro Nuovo que l'on se risquait, en présence d'un public où la cour n'avait pas d'influence. Si la nouveauté était bien reçue, le roi et son entourage ne manquaient pas de vouloir l'entendre, et, dès lors, son succès était des plus complets. En effet, par exemple, le vieux roi Ferdinand VII ou Ier, si tu l'aimes mieux, se plaisait à lui faire de fréquentes visites, et il y avait à cela une raison particulière que tout le monde ne connaît pas ; c'est que le plus souvent on y jouait en dialecte napolitain. Or, le bonhomme, qui n'avait jamais parlé d'autre langue, se trouvait là comme chez lui, à tel point qu'il permettait quelquefois au bouffe Casaciello, dont j'ai eu précédemment occasion de te parler, des libertés qu'on eût ailleurs trouvées fort déplacées. En veux-tu un exemple? Ferdinand l'ayant un jour entendu avec plaisir l'appela et lui dit: *Te daraggio li quaglie da caccia mia* (1); puis il oublia complétement sa promesse, quoique les monarques tiennent ordinairement celles de ce genre plus religieusement que beaucoup d'autres. Casaciello, lui, avait meilleure mémoire, et la première fois que le roi revint au théâtre, il sut introduire la phrase suivante dans le rôle qu'il remplissait : *Nce stà nu signor ca m'avea promesse li quaglie da caccia soia epo nu mme la date chiù* (2). Le roi rit comme un fou et envoya à son bouffe favori les cailles promises, accompagnées d'un présent qui le dédommagea de l'attente. Il est certain que ce roi Ferdinand, qui, sous une enveloppe assez épaisse, cachait un bon sens peu commun, que malheureusement aucune éducation n'avait développé, avait un goût très-prononcé pour la musique, et n'hésitait pas à de généreux sacrifices pour avoir au théâtre royal les plus habiles chanteurs et cantatrices de l'Europe.

Une particularité assez singulière du Théâtre-Neuf, c'est que pendant longtemps on y associa la tragédie et le drame récités à l'opéra bouffon. Aujourd'hui, l'on s'en tient à l'opéra bouffon ou sérieux. On y a tout à fait abandonné l'usage du récitatif parlé, et comme les chanteurs ne mettaient pas plus de soin à le dire que le public à l'écouter, on a tout aussi bien fait. Ce dialogue est habituellement en dialecte napolitain dans les opéras bouffons. S'il s'agit d'un ouvrage écrit pour une autre scène, les différentes parties récitent en italien, à l'exception du *buffo-comico*, qui arrange toujours son rôle en napolitain, et trop souvent y ajoute beaucoup de plates et mauvaises plaisanteries.

Ce fut au Teatro Nuovo que Barbaja vint occuper ses loisirs, lorsqu'on lui retira la direction des théâtres royaux. Il y perdit, je crois, quelque argent. Au reste, il a toujours dit qu'il n'en avait jamais gagné avec les théâtres, et cela pourrait être vrai, car il est certain que la plus forte source de sa fortune fut l'entreprise des jeux qu'il tint en plusieurs villes d'Italie et finalement à Naples, jusqu'à leur suppression. Quoi qu'il en soit, la liquidation de ses affaires, faite après sa mort, prouva que sa fortune était encore de 850,000 francs, ce qui est susceptible de procurer une assez douce existence.

L'état actuel du Théâtre-Neuf semble assez prospère. Il vient d'y débuter un joli petit ténor ; et je le nomme ainsi, parce qu'il n'a que vingt-deux ans, avec une physionomie agréable et une voix qui ne l'est pas moins. Il se nomme Alessandro Bettini, et il ne faut pas le confondre avec un autre ténor de même nom, qui, venant de Paris, a obtenu un engagement avantageux à San-Carlo, où il s'est fait entendre avec un complet insuccès, à tel point que son engagement a été rompu, et qu'il s'en va partir pour New-York, dans l'espoir de charmer le nouveau monde, à défaut de l'ancien. A propos des débuts de l'autre Bettini, on a remis une pièce de Mercadante, *Leonora*, qui sort tout à-fait de la manière de ses derniers opéras, et avait été écrite expressément pour le Théâtre-Neuf, il y quelque temps. Cette reprise a été fort bien accueillie; mais à la quatrième représentation, l'auteur, le directeur et le public ont éprouvé une étrange déconvenue, et voici comment. A l'orchestre, la plupart des instruments à vent sont joués par des musiciens de régiment. Un ordre de départ leur étant arrivé à l'improviste, et peu d'heures avant l'ouverture ordinaire de la salle, ils durent planter là l'entreprise théâtrale, et lever le camp au plus vite. On fut forcé de rassembler à la hâte dans la ville des suppléants pour les parties les plus indispensables. Ces choix précipités ne furent pas heureux, et la musique alla toute la soirée *a rotta di collo*. Le plus curieux de l'affaire fut que Mercadante, qui avait assisté aux précédentes représentations et en était demeuré fort satisfait, avait invité quantité de ses amis, précisément pour celle-là. Je te laisse à juger du désappointement. Il fera sans doute réfléchir le directeur sur l'inconvénient d'allier les fonctions civiles aux fonctions militaires.

ADRIEN DE LA FAGE.

(*La suite au numéro p ochain.*)

(1) « Je te donnerai des cailles de ma chasse. »

(2) « Il y a ici un monsieur qui m'avait promis des cailles de sa chasse et ne me les a pas données. »

LES VACANCES.

Douze compositions originales et faciles,

PAR FERDINAND KELLER.

Originales et faciles! C'est dire beaucoup en deux mots; mais ce n'est pas encore tout dire. A nous de suppléer ce que la modestie d'un auteur ne doit pas lui permettre d'exprimer dans un titre, quoique trop souvent une bizarre présomption accole les épithètes de *grande*, de *brillante*, de *favorite*, à des compositions qui ne les justifient ni par le mérite ni par le succès. Les qualifications d'originales et de faciles indiquent tout uniment que l'artiste a travaillé pour de petites mains encore peu expérimentées, pour des forces naissantes, des talents en germe, et qu'au lieu d'emprunter les idées à tel ou tel opéra, à telle ou telle romance à la mode, il les a tirées de son propre fond.

Voilà ce que promet M. F. Keller; reste à voir s'il tient parole. Car il ne suffit pas, pour avoir atteint le but, que la musique soit aisée et sagement proportionnée à la capacité des doigts novices. Bien des plumes ont déjà essayé cela. Ce qui est plus rare, c'est qu'on ait travaillé sur des pensées originales, personnelles, par cette double raison qu'il est beaucoup moins difficile de prendre chez les autres que d'inventer, et qu'attachant peu d'importance à cette spécialité, les pianistes de première volée l'ont dédaigneusement laissée aux faiseurs secondaires, dépourvus d'imagination. Ce qui est plus rare encore, c'est que les compositions de cette espèce, annoncées comme originales, le soient réellement et réussissent à gagner les suffrages par l'attrait des mélodies et l'intelligence de la mise en œuvre. Or, voilà justement par où brille le travail nouveau de M. F. Keller.

Il ne se borne pas à donner de la musique d'une exécution très-facile ; il la donne de lui. Bien mieux, il la donne élégante, gracieuse, écrite avec autant de délicatesse et de soin que s'il l'eût destinée dans un cadre plus étendu à l'éclat public du salon ou du concert. La critique appelle cela écrire avec conscience, ajoutons aussi avec talent. Il en faut beaucoup pour être agréable, pour réussir à plaire en s'imposant des entraves gênantes, en se refusant toutes les libertés, toutes les ressources compliquées des effets, en se bornant aux conditions les plus humbles du mécanisme, sous peine de dépasser le but proposé.

M. Keller (mais qu'est-ce donc que M. Keller? Ne soupçonnez-vous pas un nom plus connu sous ce pseudonyme?) M. Keller, enfin, est heureusement parvenu à concilier la simplicité des moyens et le charme de la pensée. Le recueil qu'il publie aujourd'hui avec ce titre

engageant : *Les Vacances*, remplit au mieux sa destination. Dans ces douze petits morceaux, et n'imaginez pas que tout le monde puisse en faire ainsi à la douzaine, il s'est mis avec beaucoup de tact à la portée de l'enfance. Comme l'enfance, ses chants sont caressants et naïfs, frais et ingénus, vifs et riants. Point de ces formes dramatiques, de ces allures convulsives, de ces prétentions à la haute expression pathétique, qui supposent la triste expérience des passions et de la vie, et seraient ici souverainement déplacées; mais, au contraire, une sérénité pure comme l'azur limpide de vos yeux bleus, gentille pensionnaire; une pétulance folâtre aussi spirituelle que l'éclair de ton œil noir, écolier mutin. En vérité, M. Keller sait parfaitement son petit monde.

M. Keller (que j'ai envie de vous dire son vrai nom!), M. Keller en a pour tous les goûts, pour tous les caractères. Que vous faut-il? Voyez, choisissez, prenez. L'écolier est vif, alerte, rieur, mobile? Eh bien, voici la *Maria-Polka*, le *Rondo*, le *Dernier plaisir*, la *Belle fleur*, valse à deux temps non moins vive que lui. S'agit-il d'un petit sujet calme, doux, un peu rêveur? Rien de mieux alors que le *Nocturne*, la *Promenade*, la *Valse sentimentale*, la *Valse gracieuse*. Mais non, c'est une imagination aventureuse, un amateur de relations de voyages qu'il faut servir? Eh! vite, adoptez le *Souvenir de Baden*, la *Tyrolienne*, le *Souvenir de Séville*.

Puis, pour tous, pour tous, hélas! la *Marche de la rentrée*. Quoi! un si joli morceau pour une chose si maussade! Une musique si séduisante pour un moment si triste, où l'on dit adieu à la joyeuse liberté de la campagne, aux douceurs de la maison paternelle, aux beaux fruits du verger, aux fleurs du parterre, aux oiseaux des bois assez heureux, ceux-là, pour se passer d'orthographe et d'histoire, de grec et de latin! Mais de musique, impossible! L'oiseau chante. Chantez comme lui, petits enfants. Vous aussi, vous avez la musique pour égayer, pour illuminer de ses reflets les murs du collége ou de la pension, murs un peu sombres, n'est-ce pas? Voici Monsieur... (mon Dieu! j'allais vous le nommer!), voici M. Keller qui a pensé à vous. Il n'a pas fait comme tous ces géants du piano qui regardent si haut, si haut, qu'ils ne vous voient pas. Grâce à lui, vous allez retremper votre gaîté dans le souvenir riant des vacances. En vous amusant il vous instruira. Il sèmera de jolies fleurs les sentiers arides des débuts sur le clavier. Essayez, mes bons amis, de ce véritable Berquin du piano, et vous ne manquerez pas de vous écrier en chœur et de tout cœur : Vivent M. Keller et *les Vacances!*

MAURICE BOURGES.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*.

*** Duprez donnait sa représentation d'adieu vendredi dernier. Le public ne se l'est pas fait dire deux fois : il a répondu en masse à l'appel du grand artiste : quatre jours ont suffi pour qu'il ne restât pas une place à prendre dans toute la salle. Duprez devait chanter le second acte de la *Juive* avec son élève, Mlle Felix Miolan et Mme Castellan ; le quatrième acte de *Lucie* et le troisième acte d'*Otello*, en italien, avec Mme Viardot. Il y avait de plus une pièce de la Montansier, *Un Tigre du Bengale* ; une pièce du Gymnase, *Geneviève*, et le bal masqué de *Gustave*, etc., etc. La recette a été considérable, et le spectacle n'a fini qu'à deux heures du matin. Duprez nous est apparu tel qu'il nous avait quitté, chanteur admirable, malgré les fatigues de sa voix, acteur énergique, intelligent, profond ; en un mot, comme un maître de l'art qu'il a exercé, qu'il professe avec tant de gloire. Dans le second acte de la *Juive*, il a retrouvé sa largeur de style, son ironie de marchand, son indignation de père. Il a chanté la pâque avec la sévérité d'un patriarche et lancé l'anathème avec l'impétuosité d'un dieu vengeur. A côté de lui, Mlle Félix Miolan s'est signalée comme une cantatrice au talent délicat, pur et fini ; Mme Castellan s'est aussi distinguée dans le beau rôle de Rachel. La scène finale de *Lucie* n'a pas été moins favorable à Duprez pour qui Donizetti l'a écrite. Le troisième acte d'*Otello* n'a commencé qu'après minuit ; mais c'était Mme Viardot qui chantait Desdémone, et il n'y a pas d'heure pour un pareil talent. La romance du Saule, exécutée comme on ne l'avait jamais entendue, a soulevé des transports et des bis frénétiques. Jamais gosier plus souple et mieux exercé n'a été au service d'une imagination plus hardie et plus féconde. A la chute du rideau, les transports ont redoublé : l'enthousiasme ne pouvait se contenir. En somme, la soirée a été magnifique pour les artistes et pour le théâtre. Serait-il donc possible que ce fût bien décidément une soirée d'adieu?

*** *Robert-le-Diable* a été joué lundi. Bouché, qu'on se souvient d'avoir entendu pendant quelques années à l'Opéra, faisait sa rentrée par le rôle de Bertram, qui avait servi, dans le temps, à ses débuts. Le bruit des succès obtenus par l'artiste en Italie et en Angleterre était venu jusqu'à Paris. En voulant répondre trop complétement à l'attente générale, Bouché a dépassé le but. Il a chargé son chant, son jeu, d'intentions et d'effets qui ne conviennent ni à sa voix puissante, ni au caractère du rôle. Avec une exécution plus simple, il eût été beaucoup plus heureux. A la fin du troisième acte, un enrouement subit l'a empêché de continuer, et Génibrel est venu terminer l'ouvrage. Selon toute apparence, cette rentrée n'ira pas plus loin. Mme Castellan avait supérieurement chanté le rôle d'Alice, et Gueymard avait eu aussi de fort bons moments dans celui du prince normand.

*** Les *Huguenots* sont à l'étude. Roger chantera le rôle de Raoul, Mme Viardot celui de Valentine, Mme Laborde, engagée récemment, celui de Marguerite. Gueymard se chargera des fameux couplets du Rataplan. Pour que rien ne manque à l'éclat de cette reprise, l'illustre compositeur a écrit un nouvel air de ballet pour le troisième acte.

*** Les répétitions de l'*Enfant prodigue*, le nouvel opéra d'Auber, sont commencées.

*** Massol va donner plusieurs représentations au Havre. Il y jouera le rôle de Lusignan dans la *Reine de Chypre*, et le principal rôle de *Charles VI*, qui est un de ses triomphes.

*** Euzet est engagé au théâtre de la Scala, à Milan. C'est pour la seconde fois qu'il est appelé dans cette ville.

*** Hier samedi, le Théâtre-Italien a repris *Mathilde di Shabran*, opéra qui n'avait pas été représenté depuis quinze ans. Le ténor Lucchesi a fait son début dans cet ouvrage.

*** MM. Edouard Monnais, commissaire du gouvernement près les théâtres lyriques et le Conservatoire; Meifred, professeur au Conservatoire; d'Ennery et Anicet Bourgeois, auteurs dramatiques, viennent d'être nommés chevaliers de l'ordre national de la Légion-d'honneur.

*** Annoncer un album de Mme Pauline Viardot, c'est préparer le public à quelque chose de tout à fait exceptionnel; c'est l'inviter à l'une de ces jouissances qui comptent parmi les bonnes fortunes de l'art. Qui ne voudra savoir de quelle façon compose et écrit la cantatrice inspirée qui tire de sa voix des prodiges d'expression, de style et de mélodie? Qui ne sera curieux de chercher dans ses cantilènes le secret de son admirable talent? Cet album va donc infailliblement suivre la destinée que lui impose le nom de son auteur. En peu de jours, il sera dans toutes les mains et sur tous les pupitres. Faut-il ajouter que les accessoires sont dignes du principal; que les lithographies dont il est orné sont de petits chefs-d'œuvre ; que la reliure en est splendide? L'éditeur ne pouvait moins faire, quoique l'auteur pût fort bien s'en passer. Tout cela, d'ailleurs, autant que la valeur musicale du charmant recueil, n'est-il pas contenu dans ce simple titre : *Album de Mme Viardot?*

*** Henri Panofka est de retour à Londres, où il a repris ses travaux d'artiste et de professeur. Il s'occupe en ce moment de la publication d'une série de vocalises (*the Practical singing Tutor*), qui doit réunir, sous la forme le plus succincte et la plus facile à saisir, tous les éléments d'utilité réelle et pratique. Le comte de Westmorland en a accepté la dédicace.

*** On annonce que Standigl, la célèbre basse-taille, s'est retiré du théâtre et vient d'acheter, dans les environs de Brunn en Moravie, un domaine de 80,000 florins (208,000 fr.)

*** On a cru devoir se servir du nom d'Emile Prudent et le faire figurer parmi les artistes engagés par le Casino des Arts. Prudent compte en effet jouer cet hiver à Paris et faire entendre son *Concerto-symphonie* au théâtre italien, mais il désavoue toute participation aux concerts annoncés par cet établissement.

*** Albert Sowinski vient de donner de brillants concerts à Rennes et à Saint-Brieuc.

*** Géraldy nous est revenu de Belgique. Il a chanté à Bruxelles, à Liége, à Maestricht, et obtenu ses plus grands succès dans la grande scène de *Charles VI*, et l'air du *Caïd*.

*** M. de Kustner, intendant général des théâtres royaux de Berlin, est à Paris en ce moment. Il est venu expressément pour voir le *Prophète*, avant de le monter en Prusse. Mme Viardot et Tichatschek ont été engagés pour cet ouvrage.

*** M. Stadtfeld, élève de M. Fétis et lauréat du grand concours de composition au Conservatoire de Bruxelles, vient d'arriver à Paris, où il doit séjourner comme pensionnaire du gouvernement belge.

*** Le concert organisé par Mme veuve Manéra se recommande à tous les amis de l'art et des artistes non moins par sa composition que par son but. En venant au secours de la plus touchante des infortunes, celle d'une mère de famille et de jeunes enfants, trop tôt privés de leur appui, les amateurs de musique auront le plaisir d'entendre Mmes Hébert-Massy, Joséphine Martin, MM. Hermann-Léon, Offenbach, Goria, Altès frères. Ce sera donc une bonne action environnée de tous les attraits qui peuvent la rendre facile et agréable. Le concert aura lieu le 22 décembre, à 8 heures du soir, rue Fléchier, n° 2.

*** Le Casino des Arts, boulevart Montmartre, sous la direction de M. Willent Bordogni, sera ouvert aujourd'hui dimanche et jours suivants.

*** Les concerts du mercredi continuent à jouir, à Londres, d'une vogue méritée. Nous trouvons dans un journal, *the Daily News*, la mention du brillant début que vient d'y faire une jeune cantatrice, miss Kell, élève de Panofka. La manière dont elle a chanté l'air des *Nozze di Figaro*, *Porgi amore* prouve qu'elle possède le sentiment au même degré que la pureté de

style. La voix de Miss Kell est un franc soprano, d'une justesse parfaite, joignant la douceur à la puissance. Les bravos chaleureux qui l'ont accueillie s'adressaient à l'artiste et au professeur.

*** M. G. Carulli, l'excellent professeur de chant, est de retour à Paris.

*** On n'a pas oublié l'effet produit l'an dernier par les brillants concerts donnés par l'*Union musicale*. Cette association, établie dans un but tout artistique, avait reçu un rude coup par la mort prématurée du pauvre Manéra, son directeur. Nous avons eu déjà le plaisir d'annoncer à nos abonnés et aux amateurs de la bonne musique, que le comité des artistes composant cette association s'est choisi pour chef d'orchestre-directeur un excellent violoniste, artiste éminent à tous égards, M. Seghers. Un des premiers actes de l'administration de celui-ci a été de s'attacher comme chef de chœur, Reber, dont nous n'avons point à faire l'éloge. Le premier concert de l'*Union musicale* aura lieu le troisième dimanche de janvier; nous reviendrons sur le programe de cette solennité musicale. Maintenant nous ne pouvons qu'engager vivement nos confrères de la presse à favoriser le développement de cette entreprise, digne à tous égards de l'intérêt du public musical et de la presse artistique.

Chronique départementale.

*** *Nantes.* — Mercredi dernier, la salle de la mairie réunissait une société brillante que le talent d'un artiste éminent y avait appelée. M. Goria, compositeur distingué, pianiste d'un mérite incontesté, a su constamment captiver l'attention. La pureté de son jeu, l'expression de sensibilité exquise qu'il sait donner à la note, le charme indicible de son chant, ont été l'objet de l'admiration réfléchie des amateurs et des artistes. Sa fantaisie sur des motifs de *Norma* et de la *Sonnambula* est pleine d'une mélancolie harmonieuse admirablement rendue par une exécution habile et expressive. Sa mazurka brillante, sa saltarelle finale, morceaux entraînants de verve, ont prouvé que M. Goria possédait au plus haut degré l'art du piano, cet instrument qui réunit à lui seul les effets de l'orchestre.

Chronique étrangère.

*** *Vienne.* — La première représentation du *Prophète*, de Meyerbeer, est annoncée pour le 15 janvier prochain. On sait que Mlle Lagrange est engagée pour chanter le rôle de Fidès. — Au premier jour, *Yolantha*, de Hasslinger, pour les débuts de Mlle Kroll. — Les concerts philharmoniques seront repris cet hiver; le produit de ces soirées, qui doivent leur réputation à M. Nicolai, est destiné à l'établissement d'une caisse de pensions pour les membres de l'orchestre.

*** *Darmstadt* — Mlle Cruvelli a débuté avec le plus brillant succès dans le rôle de Norma.

*** *Leipzig.* — La reprise des *Deux journées*, de Cherubini, a fait plaisir L'opéra de Salomon, *la Croix de diamants*, est à l'étude.

— Hier samedi, les bals masqués ont recommencé à l'Opéra. Musard a inauguré son nouveau répertoire avec les quadrilles du *Prophète* et de la *Fée aux Roses*.

— **Théâtre Italien.** *Exposition de 1849. Grande fête nationale de l'industrie. Bal paré* donné, le 24 décembre 1849, par MM. les exposants à l'occasion des récompenses décernées par M le Président de la République. Les principaux attributs de l'industrie, disposés en élégants trophées, orneront la salle, ainsi que le foyer qui sera décoré et éclairé splendidement. Un immense rideau de glace, d'un effet tout nouveau, a été disposé dans le fond de la scène de manière à refléter la décoration générale. Un orchestre composé de 150 musiciens, sous la direction de M. Dufrêne, l'habile chef d'orchestre des bals de la présidence et de Hôtel-de-Ville, exécutera les quadrilles, valses, polkas et mazurkas composés exprès pour cette fête vraiment nationale. Pour la première fois, grande audition des nouveaux instruments qui, à l'exposition, ont fait décerner à M. Sax la médaille d'or et la décoration de la Légion d'honneur. De nombreuses fanfares d'harmonie, organisées par les soins de M. Sax et dirigée par MM. Fessy et Schlotmann, alterneront avec l'orchestre. Une large part a été réservée à la bienfaisance : douze livrets de la Caisse d'Epargne, de 50 fr. chacun, seront distribués par les soins de MM. les Maires aux douze enfants pauvres les plus méritants. Le dixième du montant des souscriptions sera versé dans les mains du receveur général des hospices de Paris. On souscrit dès à présent : aux douze mairies, au bureau de location du théâtre des Italiens et chez M. Dufrêne, 8, rue Lamartine. Prix de la souscription : 10 fr. par personne; 15 fr. pour un cavalier et une dame.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Instruments en cuivre. — Un jeune facteur d'instruments de musique dont nous avons remarqué les produits à l'exposition et que nous n'avons pu singulièrement plus tôt, c'est M. LABBAYE, dont les instruments nous ont paru bien faits et d'un fini très-soigné. Nous sommes heureux de pouvoir annoncer aujourd'hui que le jury de l'exposition lui a décerné une médaille d'argent; nous mentionnons aussi le succès brillant qu'il a obtenu au concours du Gymnase musical, le 21 juin dernier, par la supériorité de ses instruments. A cet effet, nous nous réservons de consulter le rapport du jury central de l'exposition, pour entrer dans des détails plus circonstanciés et tout à fait positifs. M. LABBAYE, facteur d'instruments en cuivre, demeure rue du Caire, 17.

A. GORIA.

Album de piano, contenant huit morceaux inédits, 4e année, reliure riche, prix net 15 fr. Chabal, boulevard Montmartre, 15.

En vente chez les principaux éditeurs.

Fr. BONOLDI. **Album 1850.** — Paroles de BÉRANGER, BARATEAU, EM. DESCHAMPS, ST. ST-ÉTIENNE, marquis DE FOURBAS, TH. GAUTIER, DE LAMARTINE, ED. PLOUVIER et FRANÇOIS TOURTE.—Dessins de MOUILLERON, LEROUX, DAVID et DIEN. — Prix 12 fr. net.

ÉTRENNES MUSICALES.

CONFIDENCES MUSICALES POUR LE PIANO,

AIRS VARIÉS, RONDOS, FANTAISIES, VALSES, MÉLANGES, TARENTELLES, BOLÉROS,

Faciles et Doigtés sur les plus jolis motifs des opéras modernes,

COMPOSÉS PAR A. AULAGNIER.

Chaque morceau est précédé de poésie inédite *morale* et *religieuse* adaptée au sujet,

Par Mmes Desbordes-Valmore, Adèle Esquiros;

MM. Émile Deschamps, Alphonse Esquiros, Théophile Gautier, Léon Gozlan, Arsène Houssaye.

Chaque n°, prix 5 fr.

UNE VIE DE JEUNE FILLE.

1. **Age heureux**, Fantaisie-Polka, sur Béatrice.
2. **Gentillesse**, Rondino, sur la Somnambule.
3. **Espiègerie**, Valse, sur Torquato Tasso.
4. **Frivolité**, Fantaisie, sur la Cenerentola.
5. **Caquetage**, Tarentelle, Danse napolitaine.
6. **Timidité**, Mélange, sur le Giuramento.
7. **Amitié sincère**, Fantaisie, sur Torquato Tasso.
8. **Désir de plaire**, Rondino, sur Obéron.
9. **Élégance**, Polonaise des Puritains.
10. **Aménité**, Var. le Tremolo (*Beethoven*).
11. **Allégresse**, Saltarelle, Danse romaine.
12. **Invitation à la valse**, de Weber, simplifiée.
13. **Heureux qui te plaira**, Mélange, Sommamb.
14. **Premier regard**, Boléro.
15. **Point de bonheur sans toi**, Souven., Purit.
16. **Mystère**, Fantaisie orientale.
17. **Dévouement**, Fantaisie sur la Somnambule.
18. **Jalousie**, Fantaisie dramatique.
19. **Tristes adieux**, Marche funèbre, de Desvignes.
20. **Séparation**, Var. Andante *la mia*. (*Beethoven*).
21. **Regrets**, Souvenir, de Norma.
22. **Solitude**, Fantaisie, sur des airs suisses.
23. **Souvenirs d'enfance**, Fantaisie, airs béarn.
24. **Ferveur**, Fantaisie religieuse.
25. **Consolation** (*Adeste*), Chant de Noël, Air varié.

A PARIS, CHEZ AULAGNIER, RUE DU FAUBOURG MONTMARTRE, 4.

Cette collection est d'une force accessible pour tous les élèves qui ont franchi les premières difficultés. Elle forme une bibliothèque utile et agréable qui présente une variété de caractères qu'on ne rencontre pas toujours dans un choix fait au hasard.

Les fragments de poésie qui précèdent chaque morceau de musique sont toujours spécialement adaptés à son titre; ce sont toujours des sujets gracieux, moraux ou religieux.

Cette collection repose sur une idée neuve : elle est la seule et la première qui existe en ce genre. L'édition illustrée est d'un luxe inouï jusqu'aujourd'hui; chaque morceau est orné de titres splendides et illustré à chaque page de cadres riches, de vignettes, fleurons, culs-de-lampe, etc.

Les 25 Confidences musicales se vendent par n° séparé et par suite de six n°s à prix réduits, dans une riche couverture. Deux suites de douze morceaux, et même une seule suite de six peuvent former un album, le plus utile et le plus beau cadeau d'étrennes musicales qu'on puisse offrir.

Souscription ouverte jusqu'au 31 janvier.

Les personnes qui souscriront avant le 31 janvier pour un seul n°, ne le paieront que 1 fr. 65 c.

Les personnes qui souscriront pour une suite de 6 morceaux ne la payeront que 7 fr. net, et recevront, comme prime, un quadrille nouveau, ainsi que le poème complet, *Une vie de jeune fille*.

Les personnes qui souscriront pour deux suites de 12 morceaux ne les payeront que 13 fr., et recevront, comme prime : 1° le poème complet; 2° un quadrille, une polka et une valse brillante.

Les personnes qui souscriront à la collection des 25 morceaux ne les paieront que 25 fr., et recevront, comme prime : 1° le poème entier, format Charpentier; 2° trois quadrilles, trois polkas et trois valses brillantes, en tout neuf morceaux de prime, tous ornés de lithographies.

Moyennant les prix ci-dessus désignés, on recevra tous les ouvrages francs de port à domicile.

On peut adresser toute demande sans affranchir, en l'accompagnant d'un mandat sur Paris ou sur la poste.

Publications de BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 87, rue Richelieu.

EN VENTE :

LA PARTITION POUR PIANO ET CHANT

de l'Opéra-Comique

LA FÉE AUX ROSES

MUSIQUE DE F. HALÉVY.

Format in-8°, net 15 fr. — Richement reliée, net 20 fr.

DEUX QUADRILLES DE MUSARD

POUR PIANO ET A QUATRE MAINS : 2 FR. NET.

Valses par ETTLING, Net : 2 fr. | **Polka par PASDELOUP,** Net 1 fr. 50.

SUR LA FÉE AUX ROSES.

ÉTRENNES POUR 1850.

ALBUM DE CHANT

POUR 1850, DE

Mme PAULINE VIARDOT.

Solitude,
La Petite Chevrière,
L'Absence,
Un jour de Printemps,
Villanelle,
En Mer,
La Chanson de Loïc,
Marie et Julie,
La Luciole,
Tarentelle.

Richement relié, avec dix magnifiques dessins et le portrait de l'auteur par ARY SCHEFFER.

Prix : 12 fr.

LA PARTITION

Pour Piano et Chant de l'opéra

LE PROPHÈTE,

Édition illustrée, ornée du portrait de MEYERBEER. — Richement reliée, net : 45 fr.

ALBUM DES JEUNES PIANISTES

DÉDIÉ AUX ÉLÈVES DES PENSIONNATS.

LES VACANCES

DOUZE COMPOSITIONS ORIGINALES ET FACILES POUR LE PIANO,

PAR

FERDINAND KELLER.

1. Valse gracieuse.
2. Maria-Polka.
3. Souvenir de Baden, nocturne.
4. Valse sentimentale.
5. Souvenir de Séville, boléro.
6. La Belle fleur, valse à 2 temps.
7. Nocturne.
8. Tyrolienne.
9. Rondo.
10. Promenade.
11. Dernier Plaisir, rondo.
12. Marche de la Rentrée.

Richement relié : 12 fr. net.

CHAQUE NUMÉRO SÉPARÉ : 1 FRANC 50.

La PARTITION arrangée pour PIANO seul

DE L'OPÉRA

LE PROPHÈTE

Format in-8°, richement reliée : 15 fr. net.

La PARTITION pour PIANO et CHANT

DE L'OPÉRA

LE VAL D'ANDORRE

Format in-8°, richement reliée : 20 fr. net.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 51. 23 Décembre 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg.	Belizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Theune et
Stockholm.	Hirsch.
Berlin.	Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
—	Schlesinger, 34, Linden.
Vienne.	Rohrmann.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an.	24 fr.
Départements.	30
Étranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 4 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Album de Mme Pauline Viardot, par **H. Blanchard.** — Théâtre-Italien, *Matilde di Sabran*, début de Lucchesi. — Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie (sixième lettre, suite), par **A. de la Fage.** — Du refrain (troisième article), par **Georges Kastner.** — Nouvelles et annonces.

ALBUM DE Mme PAULINE VIARDOT.

Hélas! que j'en ai vu mourir de jeunes filles!..... et des albums donc!.... Légers enfants de la douce mélodie, brillantes fleurs, non des champs, mais du chant,

Votre jeunesse passe; elle est bientôt fanée,
Et, roses, vous vivez l'espace d'une année,

tout au plus encore; et voilà pourquoi, sans doute, messieurs les auteurs, compositeurs, éditeurs, dessinateurs et même relieurs de ces charmants recueils ne sont pas fâchés d'entendre les voix de la publicité chanter immédiatement les louanges de leur produit artistique et commercial.

Nous ne leur dirons pas : à tout seigneur tout honneur, car chacun croit que son album est le roi des albums. Nous nous contenterons donc d'invoquer, en cette grave affaire, la galanterie française des auteurs de ces charmantes choses musicales, et d'y joindre notre politesse de critique qui nous fait donner le pas à l'album féminin.

La femme est très-propre à nous filer des soirées et des matinées d'or, de soie et de musique, de romances surtout. L'Empire a vu fleurir en ce genre la reine Hortense et madame Gail; la Restauration, madame Duchambge; le règne de Louis-Philippe, Loïsa Puget, maintenant madame Gustave Lemoine, qui a renoncé trop tôt à cette carrière qu'elle a parcourue d'une manière brillante. La République voit surgir une nouvelle muse de la romance, du *lied*, de la mélodie-fantaisie, madame Pauline Garcia-Viardot, la sœur de Malibran la *diva*, la grande artiste, cantatrice inspirée, audacieuse, éminemment dramatique comme sa sœur; écrivant de la mélodie avec autant de facilité qu'elle la chante. Madame Viardot vient donc de publier un album pour l'année 1850, renfermant des mélodies caractéristiques ornées d'accompagnements pittoresques qui disent parfois autant que le chant, et complétent on ne peut mieux ces charmantes fantaisies qui ne sont pas jetées dans le moule ordinaire de ces petites compositions.

Un critique musical peut se féliciter de trouver assez matière d'analyse dans ces charmantes étincelles musicales pour le dispenser de se rejeter sur le charme des dessins et le luxe de la reliure, bien que ces brillants accessoires ne laissent rien à désirer dans l'album de madame Viardot. Et d'abord, le portrait de l'auteur, dû au pinceau de M. Ary Scheffer, gravé d'un ton harmonieux par M. Achille Martinet, et servant de frontispice à ce recueil, est une belle chose d'art et qui reproduit avec une admirable vérité les traits de la grande cantatrice.

Ce qui, dans ce recueil, doit plaire à l'artiste, au rêveur, à la jeune fille pensive et musicienne, c'est le caprice, la fantaisie, l'irrégulière variété de l'auteur dans l'expression de sa pensée musicale; c'est parfois l'heureux oubli de l'éternelle romance à trois couplets obligés, avec accompagnement identique, stéréotypé pour les trois couplets. Le premier numéro de ces pensées musicales est un *lied* intitulé SOLITUDE, romance par le chant doux et facile, sicilienne par l'accompagnement, élégie champêtre, qui vous fait rêver d'amour comme le disent si bien ces vers et cette douce musique qui semblent nés jumeaux. Quelle naïveté vraie dans la charmante bergerie intitulée LA PETITE CHEVRIÈRE! et quelle coquetterie de clochette dans l'accompagnement! On se demande seulement si les paroles du refrain de ces deux couplets ne sont pas empruntées à la langue otahitienne, dans nos possessions des îles Marquises.

On ne peut rien entendre de plus ibérien que l'ABSENCE, *cagna espagnola*. Le temps du bolero est marqué d'une façon toute pittoresque et bien *guitarienne* dans l'accompagnement. Le meilleur éloge qu'on puisse faire de cette *seguidilla* mélancolique, c'est qu'on la dirait empruntée à l'Andalousie. Sa vague tonalité, ses modulations originales et la poétique douleur dont elle est empreinte, ont dû plaire à Meyerbeer, à qui l'auteur a dédié ce piquant boléro.

Et maintenant que de gentillesse mélodique, quelle fraîche brise dans UN JOUR DE PRINTEMPS! Ce sont les bruits infinis et vagues de toute la nature par un beau soir d'été. Avec un rhythme emprunté à la tyrolienne de *Guillaume Tell*; avec un autre dessin d'une seule mesure, arabesque légère et doucement frémissante que brode la main droite, Mme Viardot dit avec son poëte :

Ecoutez là-bas
Les mille murmures
Des mille verdures.
Ne dirait-on pas
Qu'il est des voix douces
Jusque dans les mousses?
Oh! dans les taillis,
Quand l'ombre s'allonge,
Quand le cor prolonge
Ses doux hallalis,
Comme la pensée
Se trouve bercée!
Quel charme secret
Dans l'eau transparente,
Dans la lune errante!
Et puis quel regret,
Quand l'aurore achève
La veille et le rêve!

Avec la mesure obstinée à se reproduire, et dont nous avons parlé

plus haut, on entend tout cela sourdre de la terre et descendre du ciel; on entend aussi, on voit, grâce à cette mesure qui en dit plus long qu'elle ne l'est elle-même, l'alouette, joyeuse et confiante, s'élever dans les airs et se livrer à son ramage étourdi et coquet. Elle se croit reine du chant; elle célèbre la nature et sa fraîcheur, ainsi que nous l'a si bien représentée l'habile lithographe, qui nous a fait là, dans un petit cadre, un tableau grand comme ceux de John Martinn.

Sous le titre de VILANELLE, Mme Viardot nous raconte, en notes prises au fond du cœur, un amour pur, vrai, naïf et triste du moyen-âge, un de ces amours de page, de chevalier, tout à sa dame, un de ces amours profonds comme en célébraient les ménestrels dans les manoirs des hauts barons et des nobles châtelaines. Cette mélodie est franche et bien déclamée; c'est de la musique rétrospective, comme en faisait Thibault-le-Grand, comte de Champagne, quand il composait et chantait pour sa dame :

Ah! belle blonde, au corps si gent, etc.

Quand le compositeur a des idées, et que ces idées sont mises en contact avec celles de divers poëtes, il en résulte une variété, une richesse d'expression qu'on ne peut trouver dans un auteur qui se produit avec sa seule individualité. Voici venir notre muse républicaine, s'inspirant des méditations de Lamartine sur un lac, ou bien évoquant de sa voix grave de contr'alto le génie des *Ruines* de Volney, et nous disant dans sa grave et romantique élégie : EN MER, les souvenirs du philosophe sur les empires détruits, sur les grandeurs humaines passées,

Ce que le monde antique
Lègue au monde nouveau, dans un sens prophétique;

Célébrant enfin d'une voix toute empreinte de mélancolie,

La lune dans les cieux promenant ses clartés
Et se mirant sur les flots argentés,

notre cantatrice-compositeur interprète, dans une mélodie simple, grande et solennelle, pour exprimer les pensées d'un autre Byron se laissant aller au caprice des flots :

Je vognais solitaire, et m'éloignant des grèves,
Entre le ciel et l'eau je balançais mes rêves,

Et sur cette mélodie simple se promènent une basse qui semble une tradition de la voix de sanciens prophètes, des modulations hardies, des transitions enharmoniques, d'ingénieuses *imitations*; et ce chant grandiose s'éteint en de lointains échos, en de vagues regrets, qui témoignent en l'auteur de tout cela le foyer du feu sacré et du génie de l'art.

La CHANSON DE LOÏC nous semble avoir été faite en vue de faire contraste avec la précédente mélodie; et, dussions-nous être assimilés à Louis XIV, qui n'aimait pas Téniers, ou, pour mieux dire, la nature trop vraie, nous conviendrons que ce genre d'art nous saisit peu et ne nous séduit pas.

MARIE ET JULIE sont deux charmantes personnes fort dissemblables par les yeux, les cheveux, la voix, et qui plaisent également cependant à un jeune ténor chargé de chanter la mélodie que Mme Viardot a composée à propos de ces demoiselles. Le nouveau Pâris ne peut parvenir à proclamer la plus belle et à se décider pour celle qu'il préfère, car il dit à la fin de chaque couplet :

Marie est bien jolie;
Mais Julie!...

Et sur cette indécision d'amour, exprimée en un joli chant, se dessine un élégant accompagnement qui en double le prix. L'accompagnement de la LUCIOLE est aussi plein d'une vague coquetterie. La *Luciola* est imitée d'une petite pièce de poésie de la littérature slave, traduite par Charles Nodier, dans ses œuvres. C'est la peinture du ver-luisant qu'on voit briller sous les haies ou sur le gazon dans les belles nuits d'été. Mme Viardot a fait sur cet être éphémère un hymne du soir qui ne le sera point; car on chantera, on redira longtemps ce charmant badinage pour la voix et le piano, sur le clavier duquel la main droite doit voler comme le papillon sur les fleurs.

Comme il n'est point de compositeur instrumental qui n'ait écrit au moins un *scherzo* piquant de verve et d'originalité, suivant la phrase consacrée; comme il n'est point de pianiste-compositeur qui n'ait mis au jour sa *tarentelle*, Mme Viardot, à l'exemple de Rossini dans les *Marinari* de ses mélodies de salon, a voulu aussi jeter sur le papier sa TARENTELLE. Cette danse napolitaine échevelée, cette fièvre, cette rage de chorégraphie a été exprimée par Mme Viardot avec tout l'entrain, le délire méridional, qui caractérisent nos farandoles du Midi. Cet hymne à la folle joie, cette débauche d'art est entemêlée de ritournelles pleines de verve et de gaîté. Cela s'élance, roule, vole comme les flammes du Vésuve ou de l'Etna, sous lesquelles le pêcheur napolitain, les bergers du mont Pausilipe et de la Sicile vivent joyeusement. C'est de la mélodie inspirée, alerte et franche, et qui semble écrite sous le ciel de l'Italie. Elle plaira partout et à tous, parce qu'elle est vive et passionnée, et vraie et amusante. Cela termine bien cet album, qui réunit tous les styles de l'art vocal, réduit aux proportions du chant de salon. Les artistes, et même les amateurs qui veulent que ces recueils de circonstances proviennent de l'élément musical, seront satisfaits et se chargeront certainement de son succès.

HENRI BLANCHARD.

THÉATRE ITALIEN.

Matilde di Sabran. — Début de Lucchesi.

Lorsque les productions d'un homme de génie atteignent un certain chiffre, la famille se divise presque toujours en deux branches, branche aînée et branche cadette : l'une composée des chefs-d'œuvre de premier choix, portant avec eux le bruit, l'éclat et la gloire; l'autre, de compositions moins fières, moins heureuses, ne s'illuminant guère que de reflets. Ainsi de Shakspeare, de Corneille, de Voltaire, comme de Paisiello, de Cimarosa et de Rossini. Les deux branches se distinguent parfaitement dans la vaste collection de leurs œuvres. Pour Rossini, la branche aînée commence à *Tancredi* et se continue avec le *Barbiere*, la *Gazza ladra*, *Otello*, *Cenerentola*, *Mosè*, la *Donna del Lago*, *Semiramide*, *le Comte Ory*, *Guillaume Tell*. La branche cadette, où se rencontrent encore des opéras charmants, compte des *Torvaldo e Dorliska*, des *Adelaide di Borgogna*, des *Riccardo e Zoraide*, des *Eduardo e Cristina*, des *Bianca e Faliero*, et autres illustres inconnus, dont la liste serait trop longue.

Matilde di Sabran appartient à cette seconde branche, dont elle fut l'une des dernières venues. Rossini l'écrivit pour le carnaval de 1821, à Rome, où elle devait être jouée au théâtre Apollo. Mais tel était alors l'excès de paresse ou de fatigue du compositeur que la besogne marchait à pas de tortue. Vainement les sollicitations, les prières se joignaient aux menaces et aux assignations que finit par lancer le banquier Torlonia, bailleur de fonds du théâtre; Rossini n'en tenait compte. Il s'obstinait à passer au lit la matinée entière et ne se levait que pour aller dîner. Il s'arrangea si bien que l'ouvrage fut donné seulement la veille de la clôture, et n'eut que deux représentations. Une circonstance remarquable de cette exhibition tardive, c'est que Peliccia, le chef ordinaire de l'orchestre, fut obligé de battre en retraite devant les difficultés extraordinaires que présentait la partition, à lui, le vétéran des partitions faciles, et que Rossini pria le matin même le célèbre Paganini de remplacer Peliccia au poste du péril et de l'honneur.

La paresse de Rossini s'explique par bien des causes. En homme supérieur, il s'ennuyait de faire et de refaire toujours la même musique. Il éprouvait le besoin de changer de genre, et il le prouva dans *Zelmira* et dans *Semiramide*, qui suivirent immédiatement. Après quoi, il vint en France et fit ce que vous savez. Le méchant libretto de *Matilde*, horriblement taillé dans la gracieuse étoffe d'*Euphrosine et Coradin*, ne devait pas non plus échauffer sa verve. Il avait dit son dernier mot bouffe dans *Cenerentola*, d'une année plus jeune que le *Barbiere*; après avoir ri de si bon cœur, il ne pouvait plus rire que du bout des lèvres. Aussi, *Matilde* est-il le plus sérieux de tous ses opéras qui ont la prétention de ne pas l'être.

En France, cet ouvrage n'arriva qu'à son tour, c'est-à-dire après tous les enfants de la branche aînée. Il eut la destinée qu'il méritait, malgré le puissant secours que lui prêta la merveilleuse vocalisation de Mlle Sontag. Mais alors on était rassasié de la musique du maître : on savait par cœur toutes ses phrases, et les réminiscences, qui abondent dans *Matilde*, ne pouvaient éviter les coups de chapeau. Nous n'en sommes plus là maintenant, et cette même musique a profité de l'oubli que le temps a fait couler sur elle. Que toutes les partitions de Rossini viennent à périr, excepté *Matilde di Sabran*, et que dans cinquante ans on la remette en lumière : il n'y aura qu'une voix pour la proclamer mélodique, inspirée, originale surtout.

C'est à peu près ce que vient de faire le public parisien de 1849, sevré des productions de la branche aînée et mis à un régime moins substantiel encore que celui de la branche cadette. *Matilde* a donc été saluée d'applaudissements plus chaleureux, plus vifs, qu'à sa première et à seconde apparition chez nous. Le ténor Lucchesi avait choisi pour début le rôle de Corradino. La renommée l'annonçait comme le dernier, comme le seul des ténors actuels capable de chanter la musique de Rossini. La renommée ne nous a pas trompés, en ce sens que Lucchesi est bien positivement un chanteur, dont la méthode rappelle cette belle et bonne école que l'Italie avait créée, mais qu'elle a laissée mourir, qu'elle a tuée de ses propres mains, en prodiguant son enthousiasme à des hurlements. Sa voix, sans avoir beaucoup de timbre, est agréable et suffisante : elle rachète en agilité ce qui lui manque en éclat. D'ailleurs nous ne saurions encore le juger sans réserve. Le voyage et une semaine de répétitions incessantes avaient dû lui enlever quelque chose de sa vigueur et de sa sonorité.

En huit jours, ni plus ni moins, *Matilde di Sabran* a été complétement apprise et montée. C'est un effort digne d'éloges, parce qu'il a produit un bon résultat. Depuis l'ouverture de la saison, nul opéra n'avait été mieux exécuté, mieux mis en scène. Mme Persiani chante supérieurement le rôle de Matilde, et Mlle Vera nous a révélé de nouveaux progrès dans celui du page Edoardo. C'est un ravissant duo que celui qu'elles chantent toutes les deux au troisième acte (car aujourd'hui *Matilde*, qui autrefois n'avait que deux actes, a changé de coupe, et le duo de place) ; on y retrouve toutes les finesses et les coquetteries exquises de ce style dont l'auteur ne se servit plus que dans le *Comte Ory*. On y retrouve aussi par malheur des tournures et des phrases de la *Gazza ladra* et du *Barbiere*. Mais, nous l'avons déjà dit, qu'importe à notre public de 1849? La *Gazza ladra* et le *Barbiere* ne sont-ils pas de l'histoire plus qu'ancienne? Ronconi, qui se multiplie et se métamorphose à dire d'experts, se montre aussi plaisant que possible dans le rôle du poëte guerrier et poltron, chargé d'égayer l'assemblée. Morelli ne laisse pas non plus échapper l'occasion offerte à son talent de chanteur. Il n'y a pas jusqu'à Mme Grimaldi et à Majeski, le basso, qui n'aient avancé de deux ou trois pas dans cette circonstance.

Le Théâtre-Italien existe donc toujours. Il fait ce qu'il peut pour exister de plus en plus, et pour en bien convaincre nos oreilles et nos yeux. Il attend Lablache ; il lui ouvre ses deux bras, qui seront trop courts pour l'étreindre, mais non trop faibles, il l'espère du moins, pour l'attirer. Quand Lablache foulera les planches du théâtre, qui se permettra d'élever des doutes sur sa solidité? P. S.

LETTRES SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

SUITE DE LA SIXIÈME LETTRE (1).

Teatro della Fenice. — Partenopeo. — Autres petits théâtres. — Dialecte napolitain. — Le caractère de Polichinelle attaqué et défendu. — Affaires des théâtres royaux. — Vente du cautionnement. — La messe de Sainte-Cécile.

Naples, 22 novembre 1849

Le théâtre de la *Fenice*, situé sur ou plutôt sous le *Largo del Castello*, ne doit être ici mentionné que pour mémoire. Il a tout à fait abandonné l'opéra pour la comédie populaire. Lors de la dissolution de *San-Carlino*, il recueillit ceux des acteurs qui voulurent s'arranger avec lui, et il est aujourd'hui un rival assez incommode pour ce dernier, qui, porte à porte avec lui, va boulottant depuis sa réouverture, assez peu satisfait d'avoir vu sa troupe coupée en deux, et un frère cadet la partager, avec lui, ainsi que les bénéfices qu'elle pouvait procurer.

Il est encore un autre théâtre où l'on joue, au moins de temps à autre, de petits opéras, et quelquefois même de grands quant à la dimension et au sujet : c'est le théâtre *Partenopeo*, dont le nom ancien et poétique semble annoncer un peu plus qu'il ne tient. Les troupes de chant qui s'y font entendre sont de celles dont on ne parle guère, mais qui entretiennent le goût de la musique parmi le peuple, qui, par bonheur pour lui, ne connaît pas ce qu'en France on appelle le *Vaudeville*, genre qui a constamment été et sera toujours un des fléaux de l'art musical.

Quant aux autres théâtres, il me suffira presque de te les nommer. Le théâtre *San-Ferdinando*, le mieux construit peut-être de tous ceux de la ville, dont l'architecture bien proportionnée mérite des éloges, fait honneur à *Cammillo Leonti*, qui le bâtit vers 1791, et au prince *Turchiarello*, qui en fit la dépense, pour attirer la cour dans le voisinage du séjour que les médecins avaient ordonné à l'une des princesses de la famille royale. D'habiles artistes y jouèrent en ce temps; aujourd'hui, dans son usage le plus ordinaire, il sert à des compagnies d'amateurs qui ont pris le titre de *teatro accademico*.

Le théâtre *Alle Fosse del Grano*, ainsi nommé parce qu'il occupe le local d'un magasin de grains transporté ailleurs, est le lieu où les animaux savants, bêtes ou hommes, exercent leur industrie. Le théâtre *Del Sebeto*, appelé aussi *Della Costa* en raison de sa situation, joue, comme *San Carlino*, des pièces populaires en dialecte. Enfin, on rattache à la ville de Naples le théâtre *Regina*, dont la salle assez jolie est à *Portici* et où de petites troupes jouent dans l'occasion.

En résumant cette liste, tu vois que le dialecte napolitain est admis dans la majorité des théâtres. Et ce n'est pas seulement le langage qu'il faut considérer ici, mais le fond même, car tu comprends bien qu'on ne représente pas de tragédies en napolitain; il semble que cette langue ne prête qu'à la plaisanterie, et il est certain qu'elle y réussit merveilleusement. Ce grand usage du langage populaire prouve, sans contredit, une éducation arriérée; mais, en vérité faut-il le blâmer, et l'abandon du dialecte national ne serait-il pas aussi celui de la gaîté, de la bonne humeur, de l'insouciance napolitaine? A un certain point de vue, rien de plus triste, de plus froid, de plus raide, de plus sec, de plus guindé, et par dessus tout de plus prétentieux, que la civilisation telle qu'on l'entend aujourd'hui. Faire parler au Napolitain le pur toscan, ce serait lui ôter toute sa physionomie. Et puis ces caractères décidés des comédiens napolitains comment les rendrait-on? Que deviendrait *Polecenella*, s'il s'exprimait dans la langue des lettrés? Que deviendraient ces autres caractères si essentiellement nationaux, dont il se montre toujours entouré, et qui fait de toutes ces comédies des scènes dont souvent les auditeurs ont été acteurs? Le croirait-on pourtant? Un Napolitain s'est avisé que le caractère de Polichinelle avait corrompu les mœurs ; que c'était fort mal aux auteurs napolitains de s'être ainsi dépeints et d'avoir dépeint leurs auditeurs dans cet immortel personnage qu'ils représentent ; vain vantard, indiscret et sot. C'est, ajoute-t-il, un grand tort qu'ils ont fait à leur patrie. L'insensé! il ne sait pas que plus un peuple se plaît dans la peinture de ses propres défauts, plus il est près de s'en corriger. D'ailleurs, Polichinelle n'est pas toujours aussi sot qu'il veut bien le dire, et souvent il a le bon sens de Sancho Pança, qui est le vrai. Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. On prétend que les *Atellanes* ne différaient pas beaucoup des farces des petits théâtres de Naples ; conservons donc ces précieux restes d'antiquité, gardons-nous de ravir à un peuple ce qui fait le fond de la gaîté nationale. Respect à Polichinelle!

Il ne me reste plus qu'une place imperceptible pour te dire un mot de

(1) Voir les numéros 26, 27, 44, 46 et 47.

ce qui se passe. Les affaires de *San-Carlo* continuent à n'être pas brillantes. Le roi ne s'est nullement soucié de venir à son secours ; mais il a fourni un moyen tout naturel d'avoir de l'argent en autorisant la vente du cautionnement, non pas du cautionnement de l'entreprise, de mais celui du théâtre. Il faut t'expliquer cela. Lors de l'incendie de *San-Carlo* et de sa reconstruction, on plaça sur le grand-livre un fonds de réserve qui a fini par s'élever à environ 6,000 ducats de rente. C'est cette rente dont l'aliénation a été autorisée. Voilà donc le théâtre remis sur pied pour le moment ; qu'il s'y tienne s'il le peut. On a commencé par payer Verdi, qui ne voulait pas livrer sa partition si le contrat n'était pas exécuté, et ce contrat portait qu'en livrant le premier acte, il recevrait mille ducats, mille autres lorsque la mise en scène du second serait achevée, et une troisième fois mille après la première représentation, en tout 12,750 francs. Sans l'ombre de mauvaise intention, je ne puis m'empêcher de me souvenir que, pour une pareille somme, Rossini est resté deux ans à Naples, pendant lesquels il a écrit entre autres chefs-d'œuvre l'*Otello* et le *Mosè*. Dieu veuille que nous ayons quelque chose de semblable!

C'est aujourd'hui le jour de Sainte-Cécile, et nous devons respecter cette protectrice de l'art musical, toute mal choisie qu'elle est (1). Aussi, notre confrérie devait-elle à l'ordinaire célébrer une messe en son honneur ; un vieux maître fort estimable avait été choisi pour la diriger. Cet arrangement déplut à quelques uns, et, au moyen de quelques *manœuvres habiles* de malveillance, au moment de commencer, il ne se trouva point d'exécutants. On attendit longtemps en vain ; le coup était joué, la cérémonie dut être remise à un autre jour, et

Sans messe, il nous fallut retourner au logis.

Ce qui prouve, hélas ! qu'en dépit de notre qualité de musiciens, trop souvent l'harmonie n'existe pas entre nous.

Espérons, mon ami, qu'elle régnera toujours en souveraine dans notre vieille et tendre affection, et que, si jamais quelque dissonance défendue s'y produisait sans être préparée, elle serait du moins promptement et régulièrement sauvée.

ADRIEN DE LA FAGE.

DU REFRAIN *.

TROISIÈME ARTICLE.

D'abord simple exclamation de joie ou de douleur, formule de piété servant à résumer les sentiments d'une foule en prière, ensuite acclamation traditionnelle appliquée à toutes sortes de circonstances, et enfin artifice lyrico-poétique, le *refrain* agrandit peu à peu ses formes. Il n'admit donc pas seulement la répétition d'un mot, mais encore celle de plusieurs mots formant un vers, ou bien de plusieurs vers de même longueur, ou de longueur différente, formant une petite strophe qui vint s'unir à chaque strophe principale de la chanson. Comme le refrain doit le plus possible faire ressortir le piquant du sujet, il est souvent armé d'une pointe. La pointe, c'est proprement le javelot de la chanson ; mais, entouré des pampres de la poésie, il a l'apparence inoffensive d'un thyrse. La pointe, c'est encore, si l'on veut, cette partie de la marotte du bon Momus à laquelle pendent les grelots. Nos anciens poëtes aimaient assez à employer comme refrain, un proverbe renfermant une de ces vérités qui plaisent à la foule et qui l'aident à comprendre le reste de la chanson. Souvent le proverbe variait à chaque couplet, ce qui n'en laissait pas moins au vers intercalaire le caractère de refrain. S'il y a eu des proverbes employés en manière de refrain, il y en a aussi des refrains de l'invention des poëtes qui sont devenus des proverbes. C'est, d'ailleurs, ce qui est arrivé pour d'autres vers isolés de chansons, principalement pour celui qui était le premier chanté. Les titres de ces petits poëmes ont quelquefois eu le même sort, par ce motif qu'ils se composent ordinairement, ou du vers qui commence la chanson, ou de celui qui en forme le refrain. Les chansons politico-satiriques sont celles qui ont fourni le plus de proverbes. La raison en est simple : elles se rapportent à des événements qui intéressent le pays, et que tout le monde connaît ou doit connaître ; et elles sont en même temps l'écho des sentiments qui préoccupent les partis et agitent la foule. L'*Alleluia* servit jadis de cri de guerre, et se fit entendre avant la bataille. Les refrains les plus sanguinaires de la révolution de 93 furent des signaux de meurtre et de carnage. Les sons cruellement railleurs du *Ça ira* portaient la désolation dans les cachots. Inspirés par des sentiments plus dignes, par l'amour de la patrie, d'autres refrains intimidaient l'étranger et le retenaient, hésitant, troublé, aux portes de la France. *Allons, enfants de la Patrie*, ce premier appel, auquel répondait si bien celui-ci : *Aux armes! citoyens*, est un cri qui remue chez nous jusqu'aux cœurs des petits enfants. Le refrain de la *Marseillaise* a été l'*Alleluia* de nos armées ; il a chanté partout nos victoires. Sous le Consulat, l'Empire et la Restauration, les pointes de la chanson se firent rudement sentir aux puissants du jour. Comme un essaim de guêpes armées de dards invisibles, mille refrains moqueurs bourdonnaient dans l'air. La censure fit la chasse à ces sons ailés ; mais ceux de Béranger volaient trop haut, elle eut bien de la peine à les atteindre, et quand elle leur eut coupé les ailes, ces ailes repoussèrent. Dans les années qui ont précédé la révolution du 24 février 1848, les refrains politiques furent délayés en longs articles de journaux, qui ressemblaient à la *chanson du Ricochet*. Les *tire-lire* occupaient beaucoup le public. L'an premier de la seconde République française renversa les *tire-lire*, et mit en vogue : *Mourir pour la patrie*, que l'on allait redire comme les pieux noëls au cabaret, entre la poire et le fromage, ou plutôt, hélas ! entre deux vins.

Les formes du refrain ont varié à l'infini. Pour les étudier, il faudrait passer en revue les différents genres de poésies qui ont admis cette espèce de répétition : *ballades, pastourelles, rotruenges, serventois, rondels* ou *rondeaux, triolets, chansons balladées, caroles* ou *chansons de caroles, virelais, noëls, vaux-de-vire* et *vaudevilles, romances*, etc., etc.; c'est ce que nous ne pouvons faire ici.

Tantôt, comme nous l'avons dit, le refrain se composait d'un seul mot ou de plusieurs mots formant un vers entier, lequel se plaçait le plus ordinairement au milieu ou à la fin, quelquefois à la fin et au milieu de chaque strophe ou couplet; tantôt il constituait à lui seul un distique ou même une petite strophe qui se détachait du reste de la chanson et remplissait l'intervalle d'un couplet à un autre couplet. Comme la poésie, au moyen-âge, fut constamment unie au chant, à la danse, et comporta pour l'ordinaire un accompagnement instrumental, il s'ensuivit l'usage d'introduire dans le texte des chansons des mots forgés à plaisir, et qui semblent avoir eu pour but dans l'origine de rappeler ou de suppléer les sons de la musique et les mouvements de la danse, lorsque ceux ci marquaient la reprise du refrain chanté et dansé en chœur, puis terminé par la ritournelle des instruments. Cet usage est assez ancien, puisqu'on trouve dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale, contenant un grand nombre de chansons, tant françaises qu'italiennes, des XIVe et XVe siècles, une chanson française qui offre l'un des premiers exemples de ces vaudevilles à refrains, tels que les *flons flons*, les *fariradondaines*, etc. Rabelais, d'ailleurs, semble faire allusion à ces formes imitatives dans le discours de Humevesne : *Fringuez la toureloura la la, et buuez à oultrance*. Ces onomatopées et ces mimologismes sont, pour ainsi dire, le refrain du refrain; et par la raison qu'ils n'ont point en propre de sens précis, ils se prêtent à tous ceux qu'on trouve bon de leur faire exprimer. Les poëtes s'en sont servis d'une manière assez ingénieuse, lorsqu'il s'est agi de voiler leur pensée et de ne laisser entendre qu'à demi ce qu'ils voulaient dire. Le plus souvent, à la vérité, ils en ont fait usage pour amener une équivoque obscène ; c'est ce qui a eu lieu dans les nombreuses chansons publiées sous le nom de : *chansons à boire, branles à danser*,

(1) Voyez les articles publiés sur ce sujet dans la *Gazette musicale* de décembre 1847.

* Voir les numéros 49 et 50.

brunettes, *vaudevilles*, etc., depuis Louis XIII jusqu'à la révolution de 1789. L'euphémisme autorise ici de révoltantes hardiesses. Il m'a paru utile de recueillir toutes les onomatopées et tous les mimologismes empruntés à la musique ou à la danse, et employés comme refrain de chansons, d'autant plus qu'un grand nombre de ces expressions imitatives ont acquis une signification proverbiale, et ont servi à former, soit des dictons, soit des surnoms populaires et burlesques. Ce travail, qui n'a jamais été exécuté, rendra peut-être quelques services aux musiciens et aux littérateurs qui cultivent le genre de la romance ou celui de la chanson.

Onomatopées et mimologismes qui représentent le son de la voix, le rhythme de la chanson, le mouvement cadencé de la danse et le jeu des instruments.

CHANT ET DANSE

LA LA; TRA LA; TRA LA LA LA, peut être présenté de différentes manières et se répéter plus ou moins de fois, suivant le rhythme et la mesure adoptés. La syllabe TRA marque ordinairement le temps fort. De nos jours, il y a un air très-connu et sur lequel se chantent un grand nombre de chansons, qui s'appelle l'air du *Tra la la*.

Oh! oh! oh! oh! ah! ah! ah! ah!
Quel bon petit roi c'était là!
La la.
(*Beranger*, le Roi d'Yvetot.)

Tra la la la, les demoiselles,
Tra la la la, se forment là.
(*Béranger*, Éducation des demoiselles.)

A! A! AH! AH! — AH! HO! — imitation de vocalises, s'emploie souvent dans les chansons pastorales, et sert avec *la la*, *tra la la*, à former des refrains de tyroliennes. En Allemagne, on exprime mieux, selon nous, l'artifice vocal qui caractérise le chant des Suisses, des Tyroliens et des Styriens par l'emploi de la forme suivante que nous devrions adopter, *oddo*, *odl di o*, *odl di o u*, *odl di o u!* C'est de là que dérive le verbe allemand *jodten*, littéralement *iodler*, c'est-à-dire porter la voix comme le font les montagnards de la Suisse, du Tyrol et de quelques autres contrées.

LAN LA; LON LA; LON LAN LA — LAN LÈRE; LAN LA. — LEIRE (OU LAIRE) LA LEIRE, LAN LEIRE. La Monnaye, en parlant de cette dernière version, dit que c'est un refrain burlesque assez ancien, comme on en peut juger par le Typhon de Scarron. On a employé substantivement *lanla* et *lanleire* dans l'acception de *flon flon*, *pont-neuf*, *mauvais air* de vaudeville. *Lanlère* a été aussi appliqué aux personnes comme surnom injurieux : c'est un *lanlère*. La terminaison *leire* ou *lère*, comme celle de *lure* ou *lire*, convient peut-être autant à l'imitation du son des instruments à vent qu'à celle de la voix.

Est-ce ainsi qu'on prend les belles?
Lon, lan la, ô gué lon la.
(Refrain et titre d'un ancien vaudeville.)

O reguingué, ô lon lon la.
(*Id.*)

Les jolis glouglous,
Les glouglous si doux,
Les glouglous, glouglous d'la bouteille
Me plaisent bien plus que tous les fron, fron
D'un violon,
Que tous les zigzags d'un rigodon,
Que tous les *lanla* d'une chanson.
(Couplets de *la Fête du village voisin*. Paroles de Sevrin. Musique de Boieldieu.)

LARIRA, LARIRETTE, s'emploient séparément ou réunis et font allusion au chant et à la danse.

Boira qui voudra, *larirette*,
Paiera qui voudra, *larira*.
(Air ancien.)

Tant qu'on pourra, *larirette*,
On se damnera, *larira*.
(Béranger, *la Descente aux Enfers*, sur l'air du précédent.)

LANDERIRI, — LANDERIRETTE, — LANDARIRETTE, — LONDARIRETTE, — LALANDERIRETTE, — LANLADERIRETTE, — LON LA LA LANDERIRA, — LONLAN LA DERIRETTE, servent au chant comme à la danse. *Landarirette* ou *londarirette* s'emploie dans le langage grivois comme synonyme de de luronne pour désigner une fille de mœurs suspectes. (Voyez Ch. Nodier, *Examen critique du Dictionnaire de la langue française*.)

Quand on n'a rien
Landerirette
On ne saurait manger son bien.
(Béranger, *l'Homme rangé*.)

Une hymne par mon père faite,
Sur le chant de *landerirette*
Fut chantée à dame Pallas.
(SCARRON.)

A l'ombre d'un chêne, *bis.*
J'étais l'autre jour *bis.*
Auprès de Climène,
Parlant de... *toureloulirette*,
Parlant des .. *talanderirette*
(*A l'ombre d'un chesne*, ancien air de vaudeville, clef des chansonniers, 1717.)

TALARERI, — TALARERIRE, forme analogue à la précédente, mais beaucoup moins usitée.

TRA LA LA, DERIDERA; ce composé est un de ceux qui indiquent le mieux la cadence rhythmique. Nodier y voit un mimologisme commun du chant et de la danse.

Tra la la, déridéra, tra la la déridéra.
(Beffroy de Reigny, dit le cousin Jacques.)

GEORGES KASTNER.

(La suite au prochain numéro.)

Nos abonnés savent déjà les étrennes que nous nous proposons de leur offrir. Aujourd'hui, nous leur annonçons avec pleine certitude que les *Quarante Mélodies* de Meyerbeer leur seront livrées dans le courant de janvier. Nous avons entre les mains le manuscrit complet de ce grand et précieux recueil; ce n'est donc plus l'affaire de l'illustre compositeur, c'est la nôtre, et nous la prenons sous notre responsabilité.

En attendant, nos abonnés recevront :

1° Un *Album de chant*, contenant trois romances de G. Duprez, la *Vie d'une Fleur*, le *Lutin des Bois*, *Jeanne la Rieuse*; trois romances de Mme Pauline Viardot, la *Petite Chevrière*, l'*Absence*, *Solitude*; trois romances de L. Gouin, l'*Impossible*, *Hadlali*, *Beppo*, et une romance de Mlle G. Van der Mersch, *Blanche Marguerite*.

2° Un *Album de danse*, contenant les dernières valses de Strauss, les *Folâtres*, *Beaux Rêves*, *Adieu à la vie*; un quadrille de L. Gouin, les *Etrennes*; *Fanny Elsler*, polka et une *Redowa paysanne* de Wallerstein.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire à l'Opéra, la *Favorite*, suivie du bal masqué de *Gustave*.

*** Demain lundi, première représentation du *Fanal*, opéra en deux actes, et reprise du *Violon du Diable*, pour la rentrée de Mme Cerrito et de St-Léon.

*** La trente-septième représentation du *Prophète*, donnée lundi dernier, a été des plus brillantes. La recette s'est élevée à son chiffre ordinaire, environ neuf mille francs.

*** Mercredi on a joué la *Favorite*, et vendredi la *Fille du Fées*, pour les adieux de Carlotta Grisi, qui va quitter Paris avant la fin du mois.

*** La vogue de la *Fée aux roses* ne se ralentit pas. Ce charmant ouvrage continue et continuera longtemps d'être joué trois fois par semaine.

*** Mlle Félix Miolan, élève de Duprez et qui s'est distinguée dans la représentation au bénéfice du grand artiste, en chantant le rôle d'Eudoxie, de la *Juive*, a été engagée dès le lendemain par le directeur de l'Opéra-Comique. Elle doit débuter à ce théâtre dans un opéra qui sera bientôt mis à l'étude et dont la musique est d'Adolphe Adam.

*** Concurremment avec l'ouvrage d'Albert Grisar, qui passera dans les premiers jours de janvier, on en répète un autre, aussi en trois actes, dont la partition est d'Ambroise Thomas.

*** On a repris, cette semaine, *Une heure de mariage*, ouvrage spirituel et amusant, qui pendant longues années n'avait pas quitté le répertoire.

*** L'Alboni est allée donner à Metz quelques représentations. La célèbre cantatrice vient de faire l'acquisition d'un magnifique hôtel situé aux Champs-Elysées.

*** Le *Struensée* de Michel Beer vient d'être représenté à Munich avec la musique de son illustre frère. Le succès a été immense.

*** Mlle de Roissy vient de quitter Paris se rendant à Milan, où un brillant engagement l'attend à la Scala.

*** La Société de musique de chambre, dont les séances avaient été forcément interrompues l'année dernière, va les reprendre incessamment, et comme par le passé, dans la petite salle du Conservatoire. La première aura lieu le 20 janvier prochain sous la direction d'Alard, de Franchomme et avec le concours de MM. Armingaud, Casimir Ney et autres artistes éminents.

*** Une brillante société se pressait mercredi dernier dans les salons de Tivoli, que M. Levrier avait bien voulu mettre à la disposition d'un artiste, M. Antonin Guillot, chanteur professeur, pour y faire entendre plusieurs de ses nouvelles productions, romances, chansonnettes et duos dans le genre bouffe. Mme Gaveaux-Sabatier, M. et Mme Iwens d'Henni, Ponchard, Wartel, Alexis Dupond, s'étaient chargés d'interpréter ses œuvres légères, en compagnie de l'auteur, qui s'en acquitte très-bien lui-même, lorsqu'il n'est pas saisi, comme l'autre jour, d'une extinction de voix. Le violon de M. Lecieux et le piano de M. Ravina remplisssaient les entr'actes de telle manière qu'il n'y en a pas eu dans les bravos.

*** MM. Tilmant aîné, Casimir Ney, Lebouc, Gouffé, Dorus, Verroust aîné, Klosé, Rousselot et Verroust jeune, exécuteront aujourd'hui à 2 heures, dans les salons de Mme Pierson, un nonetto inédit de Mme Farrenc.

*** Le concerto-symphonie de Prudent, cette œuvre si importante et si attendue, est annoncée comme devant paraître cette semaine.

*** Au retour de son voyage à Lille, la députation de la garde nationale de Paris a offert à Verroust, capitaine de musique de la seconde légion, un magnifique hautbois sorti de la fabrique de Tulou, monté en or et de la valeur de mille francs. C'est un hommage rendu au talent de l'artiste non moins qu'à son obligeance et à son dévouement éprouvé.

*** On lisait tout récemment dans un feuilleton de l'*Union*, rédigé par notre excellent confrère, Théodore Anne, les lignes suivantes, que nous jugeons à propos de reproduire. Après avoir rendu justice au zèle infatigable de Ronconi, comme directeur et comme artiste, notre confrère s'exprimait ainsi : « Ce ne sont pas les obstacles qui lui manquent, mais il » n'est pas homme à s'en effrayer ; il lui en vient de tous les côtés, et il a » pour ennemis, non pas jusqu'aux propriétaires de la salle, mais jusqu'au » comité qui gouverne les actionnaires, comité dans lequel cependant siége » un homme d'esprit. Celui-là, à vrai dire, n'habite pas Paris, et se contente » de sanctionner par bonté d'âme ce qu'il n'a pas discuté. Tandis que Ron» coni, armé de son privilége, cherchait les 60,000 fr. de cautionnement et » les 100,000 fr. de fonds de roulement exigés par le ministère, le comité dic» tatorial des actionnaires imaginait de faire offrir la location de la salle à » un directeur étranger qui n'y songeait mais ; de sorte que si cette prodi» gieuse et insensée négociation avait réussi, on aurait pu avoir, d'un côté, » un homme ayant une salle et ne pouvant l'ouvrir faute d'un privilége, et » de l'autre, un directeur ayant un privilége, mais ne pouvant l'exploiter faute » d'une salle. Le ridicule d'une pareille situation n'est pas même apparu à » ceux qui essayaient de la nouer. Bien mieux, ils s'en sont glorifiés dans un » rapport phénoménal, et ont fait allouer une gratification au négociateur qui » avait échoué ; et les actionnaires, qui ont été un an sans toucher les intérêts » de leurs capitaux, ont accordé la gratification, pour justifier sans doute la » boutade suivante, que M. Duvert faisait chanter il y a une quinzaine d'an» nées sur le théâtre du Vaudeville :

» Sur les terrains les plus mauvais,
» On ne viendraient pas des bruyères,
» Semez de la graine de niais,
» Il pousse des actionnaires.

» Ce n'est pas tout. Le comité, qui avait voulu jouer un aussi mauvais tour » à Ronconi, s'est fait allouer par ce directeur une superbe loge, dans la» quelle il vient étaler son inimitié. Une autre loge est accordée à l'adminis» trateur de la société, et si les hospices réclament leur droit pour ces entrées » gratuites, c'est Ronconi qui le payera. Ronconi a noblement fait l'aumône » qu'on lui demandait, et ce n'est pas lui dans cette affaire qui a manqué de » dignité. Il est juste d'ajouter qu'il est homme d'esprit. »

*** Pour la réouverture du cours de piano de M. Van Nuffel, M. G. Micheuz vient d'arranger la grande fantaisie de Thalberg sur *Robert-le-Diable* pour trois pianos à douze mains.

Chronique départementale.

*** *Le Havre*, 19 décembre. — Massol a commencé ses représentations en jouant *Charles VI*, et justifié de prime abord la brillante réputation qui l'avait devancé en cette ville. Sa voix d'une rare puissance, d'une grande justesse, d'un timbre magnifique, sa prononciation admirable, ont enlevé les suffrages. Il a été rappelé, couvert d'applaudissements. On se demandait comment l'Opéra de Paris laissait échapper un tel pensionnaire, et l'on félicitait l'Opéra-Italien de Londres d'avoir eu le bon esprit de se l'attacher. Mme Marneffe s'est acquittée avec talent du beau rôle d'Odette.

*** *Dijon*. — Un événement remarquable s'est accompli le 5 de ce mois sur le théâtre de cette ville. On y a représenté pour la première fois un drame lyrique en quatre actes, dont le poëme et la musique sont dus à l'alliance d'un auteur et d'un compositeur dijonnais. Les vers du poëme sont purement écrits et bien tournés, surtout au point de vue musical. Le compositeur, M. Delillemont, s'est signalé dans plusieurs morceaux par l'invention et la facture. Il y a de l'avenir dans son œuvre. La partie vocale est quelquefois écrite un peu haut, mais l'orchestre est supérieurement travaillé. On regrette que l'exécution n'ait pas été meilleure, sauf toutefois Mme Quirot, et M. Dutasta, baryton, qui rendent très-bien les rôles de la Gitana et d'Olivarès. Le directeur mérite aussi d'être loué pour son intelligence et son zèle à encourager les jeunes talents.

*** *Lyon*. — La réorganisation du Cercle musical s'est signalée par un concert dans lequel se sont produits des artistes d'un mérite supérieur et dont l'acquisition est vraiment précieuse pour notre ville. L'un d'eux est M. Mulder, compositeur pianiste, mari de la charmante cantatrice, qui a renoncé au théâtre pour cause de santé, mais que le professorat nous conserve. Dès la première soirée, les connaisseurs ont trouvé en M. Mulder les qualités qui constituent le pianiste éminent et hors ligne, la netteté, l'élégance, le *brio*. En outre, ses compositions, d'une facture extrêmement soignée, sont marquées au cachet de la grande école classique jusque dans les inspirations les plus capricieuses et les morceaux de fantaisie, tels que la *Cascade*, étude où, comme le titre l'indique, un flot de notes perlées coule sur un chant suave et résolument maintenu à la main gauche, Une polonaise guerrière en *mi* majeur, et qui présente d'immenses difficultés d'exécution, a encore fait ressortir avec plus d'éclat le talent du pianiste. Dans un des prochains concerts, M. Mulder soumettra au public un sextuor instrumental de sa composition, et dont les répétitions ont déjà fait concevoir l'idée la plus avantageuse.

Chronique étrangère.

*** *Berlin, 5 décembre*. — On vient de mettre à l'étude, au théâtre royal du Grand-Opéra de Berlin, deux nouveautés empruntées à la scène française. Ce sont : *Le Trompette de M. le Prince*, opéra-comique en un acte, de MM. Mélesville et F. Bazin, et la *Jolie fille de Gand*, ballet en trois actes, de M. Albert, mis en musique par M. Adam. — Au théâtre de Kœnigstadt, la troupe italienne joue le *Frei-chütz* de Weber, avec les récitatifs de M. Hector Berlioz. Le libretto italien de cet ouvrage a pour titre : *Il Franco arciero*. Mme Fiorentini, dans le rôle d'Agathe et Mme Penco dans celui d'Annette, chantent de manière à exciter l'enthousiasme : le duo du second acte leur est redemandé. — Au premier concert de l'Académie de chant on a entendu le *Messie* de Haendel. Les soirées de la Société de musique ont repris le 26 novembre. Dans la soirée de quatuors de MM. Zimmermann, Ronneberger, Richter et Lotze, on a surtout remarqué un quatuor de Haydn et le 24e quatuor de M. Onslow. — Dans une soirée, où, parmi les nombreuses notabilités musicales, on remarquait MM. de Flotow et Balfe, on a entendu Mmes Bertrand, sœurs, l'une cantatrice, l'autre harpiste des plus distinguées, et M. Schmidt, de Londres, virtuose sur le cor à piston.

— Nos deux théâtres lyriques ont célébré l'anniversaire de la naissance de Charles-Marie de Weber. Au Grand-Théâtre, on a exécuté, à cette occasion, l'ouverture Jubilaire (*Jubel Ouverture*) et l'opéra d'*Oberon*, précédé d'un prologue pour la circonstance.

*** *Vienne*. — *Yolanthe*, opéra nouveau de M. Haslinger, a été représenté avec un succès douteux au théâtre de la Cour. On y a remarqué les débuts de Mlle Kroll, jeune cantatrice du plus brillant avenir.

*** *Leipsick*. — Le nom de Mlle Nissen fait grand bruit en ce moment. Cette cantatrice ne réussit pas moins au théâtre que dans les concerts. Après la représentation de *Lucia*, où elle avait chanté avec le plus grand succès, une sérénade lui a été donnée.

*** *Amsterdam*.— L'opéra allemand fait de bonnes affaires. La prima donna, Mlle Romani, est en grande faveur.

Brême. — Les quarante chanteurs des Pyrénées sont arrivés en cette ville. Ils viennent de Jérusalem.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

JARDIN D'HIVER. — *Mardi 25 décembre*, FÊTE DE NOEL, à 1 heure précise, aura lieu le magnifique CONCERT donné pour la fondation de la Caisse des **INVALIDES CIVILS**, avec le concours de nos Célébrités musicales : MM. Ponchard, Poultier, Géraldy, Pierre Dupont, Dorus, Triébert, Kruger, Bonoldi et Mmes Ronconi, Sabatier-Dobrée et Rabi. Un orchestre nombreux, sous la direction de Guiseppe Daniele, exécutera sa composition si originale **Les Pirates**, et 300 choristes feront entendre les chœurs nouveaux de M. E. Chevé. Les prix d'entrée à cette fête extraordinaire sont de : 3 fr. par personne ; places réservées, 5 fr. Billets de famille pour quatre personnes, 8 et 15 fr. On trouve des billets à l'Administration, 24, boulevart St-Denis, et chez Bonoldi, éditeur de musique, 14, boulevart des Italiens.

— **L'album-1850** de Mme VICTORIA ARAGO vient d'être mis en vente, charmants dessins d'AUMONT, reliure riche. Le quadrille ayant pour titre le BAL D'ENFANTS, composé par Musard sur les motifs de ce délicieux Album, a été exécuté avec le plus grand succès au premier bal masqué de l'Opéra.

— On désire acheter un PIANO droit d'occasion. Ecrire à M. Rosellen, boulevard Bonne-Nouvelle, 8.

— Le *Manuel général de musique* de M. Sigismond Stern sera mis en vente cette semain. L'ouvrage, approuvé par l'Institut de France, sur un rapport de la section de musique, est illustré des portraits de la plupart des lauréats instrumentistes des divers concours du Conservatoire. C'est l'introduction in-

dispensable à tous les solfèges, dont il conserve *toutes les leçons musicales*, mais en débarrassant la théorie des entraves de la routine. Ce sera aussi le plus élégant cadeau d'étrennes qui puisse être offert; car il présente, sous la forme d'un véritable chef-d'œuvre de typographie musicale, une méthode rationnelle mise à la portée des jeunes intelligences. C'est M. Elwart qui a écrit la préface du *Manuel*, dont les illustrations sont de M. Collette, et l'impression de MM. Tantestein et Cordel.

Instruments en cuivre. — Un jeune facteur d'instruments de musique dont nous avons remarqué les produits à l'exposition et que nous n'avons pu signaler plus tôt, c'est M. Laddaye, dont les instruments nous ont paru bien faits et d'un fini très-soigné. Nous sommes heureux de pouvoir annoncer aujourd'hui que le jury de l'exposition lui a décerné une médaille d'argent; nous mentionnons aussi le succès brillant qu'il a obtenu au concours du Gymnase musical, le 21 juin dernier, par la supériorité de ses instruments. A cet effet, nous nous réservons de consulter le rapport du jury central de l'exposition, pour entrer dans des détails plus circonstanciés et tout à fait positifs. M. Laddaye, facteur d'instruments en cuivre, demeure rue du Caire, 17.

A. GORIA.

Album de piano, contenant huit morceaux inédits, 4e année, reliure riche, prix net 15 fr. Chabal, boulevard Montmartre, 15.

En vente chez les principaux éditeurs.

FR. BONOLDI. Album 1850. — Paroles de Béranger, Barateau, Em. Deschamps, Sy. St-Étienne, marquis de Foudras, Th. Gautier, de Lamartine, Ed. Plouvier et François Tourte.—Dessins de Mouilleron, Leroux, David et Dien. — Prix 12 fr. net.

ÉTRENNES MUSICALES-1850, chez Edmond Mayaud, boulevard des Italiens, 7.

ALBUM DE Mme VICTORIA ARAGO,

Paroles de Mme Anaïs Ségalas, Francis Tourte, C. de Charlemagne,

DESSINS D'AUMONT.

Graziella, chantée par Mme Rabi.
Ménage du Vannier, Mme Allard Blin.
La fille du Mendiant, Mme Roulie.
Mon Clocher bleu, par M. Gozora.
La Batelière, par Mme J. Ponsin.
Pénitent noir, chanté p. M Paul Dervès
Je l'aime comme ça, Mlle E. Chevalier
La Paysanne, par M. Jousse.
Croyez en moi, par M. Bady.
Le Bal d'Enfant, par Mlle Colet.

Richement relié : 12 fr. — Broché : 8 fr.

ALBUM DE VICTOR MASSÉ,

CHANTS D'AUTREFOIS.

Douze nouvelles compositions sur les Poésies de Pierre Ronsard, Remy Belleau, P. Desportes, Jean Bertaut, J. Dubellay, François Malherbe, Florian, Nicolas Boileau, Marie Stuart.

DESSINS DE CÉLESTIN NANTEUIL ET MOUILLERON.

Richement relié : 15 fr. — Broché : 9 fr.

ALBUM PIANO.

4 Quadrilles, 3 Valses brillantes par MUSARD, Al. LEDUC, Camille SCHUBERT, etc.

DESSINS D'AUMONT.

Richement relié, net : 12 fr.

ALBUM PIANO.

4 Polkas, 2 Valses, 2 Rédowa et Mazurka, par Mme la DUCHESSE D'ORLÉANS, BATTA, J. QUIDANT, L. MESSEMAEKERS, etc.

DESSINS DE NANTEUIL, AUMONT ET COINDRE.

Richement relié, net : 12 fr.

ALBUM Jte GODILLON.

10 Contes fantastiques d'HOFFMANN, traduits pour Piano.

12 DESSINS DE BOUR.

En 2 Recueils richement reliés, chaque : 15 fr.

ÉTRENNES MUSICALES.

CONFIDENCES MUSICALES POUR LE PIANO,

AIRS VARIÉS, RONDOS, FANTAISIES, VALSES, MÉLANGES, TARENTELLES, BOLÉROS,
Faciles et Doigtés sur les plus jolis motifs des opéras modernes,

COMPOSÉS PAR A. AULAGNIER.

Chaque morceau est précédé de poésie inédite *morale* et *religieuse* adaptée au sujet,

Par Mmes Desbordes-Valmore, Adèle Esquiros;
MM. Émile Deschamps, Alphonse Esquiros, Théophile Gautier, Léon Gozlan, Arsène Houssaye.

Chaque no, prix 5 fr.

UNE VIE DE JEUNE FILLE.

1. **Age heureux**, Fantaisie-Polka, sur Béatrice.
2. **Gentillesse**, Rondino, sur la Somnambule.
3. **Espièglerie**, Valse, sur Torquato Tasso.
4. **Frivolité**, Fantaisie, sur la Cenerentola.
5. **Caquetage**, Tarentelle, Danse napolitaine.
6. **Timidité**, Mélange, sur le Giuramento.
7. **Amitié sincère**, Fantaisie, sur Torquato Tasso.
8. **Désir de plaire**, Rondino, sur Obéron.
9. **Élégance**, Polonaise des Puritains.
10. **Aménité**, Var. le Tremolo (*Beethoven*).
11. **Allégresse**, Saltarelle, Danse romaine.
12. **Invitation à la valse**, de Weber, simplifiée.
13. **Heureux qui te plaira**, Mélange, Somnamb.
14. **Premier regard**, Boléro.
15. **Point de bonheur sans toi**, Souven., Purit.
16. **Mystère**, Fantaisie orientale.
17. **Dévouement**, Fantaisie sur la Somnambule.
18. **Jalousie**, Fantaisie dramatique.
19. **Tristes adieux**, Marche funèbre, de Desvignes.
20. **Séparation**, Var. Andante *la* min. (*Beethoven*).
21. **Regrets**, Souvenir, de Norma.
22. **Solitude**, Fantaisie, sur des airs suisses.
23. **Souvenirs d'enfance**, Fantaisie, airs béarn.
24. **Ferveur**, Fantaisie religieuse.
25. **Consolation** (*Adeste*), Chant de Noël, Air varié.

A PARIS, CHEZ AULAGNIER, RUE DU FAUBOURG MONTMARTRE, 4.

Cette collection est d'une force accessible pour tous les élèves qui ont franchi les premières difficultés. Elle forme une bibliothèque utile et agréable qui présente une variété de caractères qu'on ne rencontre pas toujours dans un choix fait au hasard.

Les fragments de poésie qui précèdent chaque morceau de musique sont toujours spécialement adaptés à son titre; ce sont toujours des sujets gracieux, moraux ou religieux.

Cette collection repose sur une idée neuve : elle est la seule et la première qui existe en ce genre. L'édition illustrée est d'un luxe inouï jusqu'aujourd'hui; chaque morceau est orné de titres splendides et illustré à chaque page de cadres riches, de vignettes, fleurons, culs-de-lampe, etc.

Les 25 Confidences musicales se vendent par no séparé et par suite de six nos à prix réduits, dans une riche couverture. Deux suites de douze morceaux, et même une seule suite de six peuvent former un album, le plus utile et le plus beau cadeau d'étrennes musicales qu'on puisse offrir.

Souscription ouverte jusqu'au 31 janvier.

Les personnes qui souscriront avant le 31 janvier pour un seul no, ne le paieront que 1 fr. 65 c.

Les personnes qui souscriront pour une suite de 6 morceaux ne la payeront que 7 fr. net, et recevront, comme prime, un quadrille nouveau, ainsi que le poème complet, *Une vie de jeune fille*.

Les personnes qui souscriront pour deux suites de 12 morceaux ne les payeront que 13 fr., et recevront, comme prime : 1° le poème complet; 2° un quadrille, une polka et une valse brillante.

Les personnes qui souscriront à la collection des 25 morceaux ne les paieront que 25 fr., et recevront, comme prime : 1° le poème entier, format Charpentier; 2° trois quadrilles, trois polkas et trois valses brillantes, en tout neuf morceaux de prime, tous ornés de lithographies.

Moyennant les prix ci-dessus désignés, on recevra tous les ouvrages francs de port à domicile.

On peut adresser toute demande sans affranchir, en l'accompagnant d'un mandat sur Paris ou sur la poste.

Publications de BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 87, rue Richelieu.

EN VENTE :

LA PARTITION POUR PIANO ET CHANT

de l'Opéra-Comique

LA FÉE AUX ROSES

MUSIQUE DE F. HALÉVY.

Format in-8°, net 15 fr. — Richement reliée, net 20 fr.

DEUX QUADRILLES DE MUSARD

POUR PIANO ET A QUATRE MAINS : 2 FR. NET.

Valses par ETTLING, Net : 2 fr. | **Polka par PASDELOUP,** Net 1 fr. 50.

SUR LA FÉE AUX ROSES.

ÉTRENNES POUR 1850.

ALBUM DE CHANT

POUR 1850, DE

Mᵐᵉ PAULINE VIARDOT.

Solitude, La Petite Chevrière, L'Absence, Un jour de Printemps, Villanelle,

En Mer, La Chanson de Loïc, Marie et Julie, La Luciole, Tarentelle.

Richement relié, avec dix magnifiques dessins et le portrait de l'auteur par ARY SCHEFFER.

Prix : 12 fr.

LA PARTITION

Pour Piano et Chant de l'opéra

LE PROPHÈTE,

Édition illustrée, ornée du portrait de MEYERBEER. — Richement reliée, net : 45 fr.

CONCERTO SYMPHONIE,

PAR

ÉMILE PRUDENT,

Op. 34.

Pour piano, 8 fr. net. — L'orchestre, 8 fr. net. — L'accompagnement de quatuor, 4 fr. net.

La PARTITION arrangée pour PIANO seul

DE L'OPÉRA

LE PROPHÈTE

Format in-8°, richement reliée : 15 fr. net.

La PARTITION pour PIANO et CHANT

DE L'OPÉRA

LE VAL D'ANDORRE

Format in-8°, richement reliée : 20 fr. net.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

16e Année. N° 52. 30 Décembre 1849.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Ce, 201, Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merie.
Amsterdam. Theune et
Stockholm. Hirsch.
Berlin. Bote et Bock, 42, Jæger-Str.
— Schlesinger, 34, Linden.
Vienne. Rohrmann.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Departements. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 ois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra, le *Fanal*, de MM. de Saint-Georges et Ad Adam (première représentation); rentrée de Fanny Cerrito et Saint-Léon. — Méthode de chant de Mme Damoreau-Cinti, par **H. Blanchard**. — Albums de 1850, par le même. — Deux jeunes compositeurs, par **Léon Kreutzer**. — Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie (septième lettre), 1re représentation de *Luisa Miller*, de Verdi, par **A. de la Fage**. — Du Refrain (quatrième et dernier article), par **Georges Kastner**. — Revue critique, composition de M. Edouard de Hartog. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

Le *Fanal*, opéra en deux actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Adolphe Adam (première représentation 24 décembre, — Rentrée de Fanny Cerrito et de St-Léon dans le *Violon du Diable*.

On ne saurait dire que le titre de cet ouvrage n'en indique pas *clairement* le sujet. Sans être doué de la *seconde vue*, on aperçoit sur-le-champ que le *Fanal* est là pour s'éteindre en un certain moment et amener une certaine catastrophe. Mais quelle catastrophe et quel moment? L'auteur avait le choix entre mille. Voici sur quels éléments poétiques et dramatiques son imagination s'est arrêtée.

Martial, gardien du fanal de Pornic, et Valentin, pilote côtier, sont deux amis, deux frères. Comme de juste, ils aiment tous deux, mais sans se l'être jamais dit, la même belle, la fille de Kergariou, collecteur des tailles de l'endroit. Yvonne est riche; son père est avare; il ne donnera sa fille qu'à un gendre qui aura de l'argent comptant. Valentin se flatte d'en avoir bientôt; il attend un vaisseau chargé de l'héritage d'un vieil oncle qui est allé mourir sur la rive lointaine. Le vaisseau paraît, le ciel s'obscurcit, l'éclair brille, la foudre gronde. Valentin s'élance au-devant de la fortune sur une barque de sauvetage, en recommandant à Martial d'entretenir soigneusement le feu sacré de son fanal, car *s'il s'éteint, c'est la mort!*

Martial est persuadé que Valentin possède déjà le cœur de la belle Yvonne; et pourquoi l'est-il? Parce que la belle Yvonne s'est permis le matin même une petite coquetterie, en parant la boutonnière de Valentin, de préférence à celle de Martial, de la rose qu'elle tenait à sa blanche main. Coquetterie fatale, qui engendre une idée bien plus fatale encore !... La jalousie, la rage, transportent Martial, en songeant au bonheur prochain de son ami :

Ton fanal, a t-il dit, s'il s'éteint, c'est la mort!
La mort!... Eh bien, que tout finisse!
Ah! qu'avec eux... qu'avec moi tout périsse!
Et que cette lueur, s'éclipsant à leurs yeux,
Emporte à tout jamais leur vie avec ses feux!

Aussitôt dit, aussitôt fait; le fanal s'éteint, et Martial veut se punir de son crime, en se précipitant dans les flots. Yvonne l'arrête, et lui avoue que c'est lui, Martial, qu'elle aime, qu'elle a toujours aimé. O coquetterie fatale!.... En cet instant, la voix joyeuse de Valentin se fait entendre; il est sauvé, lui et son vaisseau, malgré l'indisposition subite du fanal. Martial, dissimulant par générosité, par remords, déclare à Yvonne qu'il ne l'aime pas, et Yvonne, dissimulant par dépit, consent à épouser Valentin. Alors l'infortuné Martial se décide à partir; il écrit à Valentin une lettre contenant l'aveu de sa faute, et charge un paysan de la lui remettre lorsqu'il entendra le canon du port.

Mais la lettre est remise à l'instant même où les camarades de Martial le ramènent malgré lui. Valentin, non moins généreux, non moins grand que l'empereur Auguste, pardonne à Cinna, c'est-à-dire à Martial, et de plus l'accable de ses bienfaits. Il lui cède la belle Yvonne et la moitié de son héritage, vingt mille écus, ni plus ni moins. Peut-être eût-il mieux valu, pour la morale et pour le drame, que Martial se fût rendu plus digne de tant de magnanimité par un repentir plus efficace, en sauvant lui-même, au péril de sa vie, l'ami dont il avait exposé les jours. M. de Saint-Georges ne l'a pas voulu ainsi, par de bonnes raisons, sans doute. Célébrons donc le bonheur immense de Martial et la clémence infinie de Valentin! Disons seulement que la situation principale est bien tragique pour les dimensions de l'ouvrage, et qu'elle aurait figuré avec plus d'avantage dans le large cadre d'un grand opéra.

Quant à la musique de M. Adolphe Adam, nous lui trouvons toutes les qualités qu'elle devait avoir en pareille occurrence. Un charmant chœur, *Le soleil se lève*, suit immédiatement le lever du rideau; puis viennent de jolis couplets chantés par Valentin et un délicieux cantabile dit par Martial; le second mouvement de son air est moins bon. La ballade d'Yvonne n'a rien non plus de saillant; mais le trio qu'elle chante avec Martial et Valentin débute par une phrase pleine de mélodie et de distinction : *Que Dieu vous entende et vous fasse heureux*, etc. Le rôle de Kergariou n'a qu'un défaut, celui d'être trop court, car il est amusant, et toutes les intentions musicales en sont excellentes. L'espèce de couplet qu'il chante à Valentin au milieu d'un chœur de matelots, pour l'engager à se défier de la fortune, est d'un accent parfait.

La mer est changeante,
Et plus d'un écueil
Sous l'eau décevante
Se dérobe à l'œil.

Au second acte, l'ouragan se dessine dans un trait compliqué de violon, que l'auteur avait déjà mis quelque part, mais qui fait très-bien ici. Le trio du retour de Valentin, *O bonheur! douce ivresse!* est conduit comme il faut, Enfin, la romance de Martial : *Adieu, mon pays! adieu, mes amours!* est une de ces inspirations heureuses qui passent du théâtre dans les salons. Joignez à cela des chœurs animés,

une remarquable habileté d'instrumentation, et vous aurez la partition nouvelle de M. Adolphe Adam.

Poultier mérite une mention honorable pour la manière dont il chante le rôle de Martial, notamment le cantabile du premier acte et la romance du second, qu'il rend avec un goût exquis. Brémond se montre comédien très-comique dans le rôle de Kergariou. Ce n'est pas la première fois, du reste, que nous avons l'occasion de signaler l'instinct plaisant dont il est doué. Mlle Dameron et Portheaut s'acquittent fort bien des deux autres rôles. Mlle Dameron, en costume breton, est plus jolie que la ballade qu'elle chante. C'est un tort que nous nous plaisons à lui reprocher.

Et le soir même où le *Fanal* s'allumait pour s'éteindre, deux astres de la danse nous revenaient à la fois. Le *Violon du Diable*, ce ballet merveilleux, mystérieux, extraordinaire, nous rendait le couple charmant qui en est l'âme, Fanny Cerrito et Saint-Léon. Point n'est besoin de s'étendre longuement sur l'accueil chaleureux que le public a fait aux deux artistes. Fanny Cerrito a été littéralement converte de fleurs. Comme il ne faut rien perdre, en bon ménager, son mari ramassait tous les bouquets lancés des quatre coins de la salle et les entassait dans les bras de sa femme, qui disparaissait derrière ce rempart.

Le fait est que jamais Saint-Léon n'avait tiré de son violon des sons plus magiques, ni exécuté avec son archet des tours de force plus étonnants, et que jamais Cerrito n'avait joué avec ses pieds une sonate plus ravissante! Quand les oreilles et les yeux sont séduits à ce point, que voulez-vous qu'on fasse, sinon d'applaudir, et d'applaudir encore? Nous vous donnons notre parole que la salle entière n'y a pas manqué.

R.

MÉTHODE DE CHANT PAR MADAME CINTI-DAMOREAU.

Nous avons dit, dans le dernier numéro de la *Gazette musicale*, que, par galanterie française, nous donnions le pas à l'album de Mme Pauline Viardot sur tous les recueils de ce genre. Nous voici de nouveau dans les mêmes conditions de courtoisie à l'égard de Mme Cinti-Damoreau, qui vient de lancer dans le monde musical, et sous forme d'un charmant album, une excellente méthode de chant.

Mme Cinti-Damoreau, la première cantatrice de l'Europe, ne pouvait faire un cadeau plus utile à toutes les personnes qui veulent cultiver leur voix. Soit qu'elle chante, qu'elle écrive ou qu'elle enseigne, Mme Cinti-Damoreau est l'art du chant même personnifié. Sa méthode ne pouvait venir plus à propos pour sauver cet art du naufrage dont il est menacé. Les flots du charlatanisme, de l'effet dramatique brutal, de la science pédantesque, l'environnent, le submergent. Poussé qu'il est par la voix sombrée, il est prêt à sombrer en France comme en Italie. Pilote habile, la grande cantatrice fera rentrer dans le port, avec tous ses agrès, cet élégant vaisseau nommé l'art du chant, battu par tant de vents contraires.

En tête de son ouvrage, Mme Cinti-Damoreau a mis une causerie artistique adressée à ses élèves, préface pleine de choses vraies et bonnes que plusieurs journaux ont déjà reproduite et qui rappelle la brillante carrière fournie par l'auteur. L'auteur nous a dit elle-même, en nous parlant de sa méthode : — Vous m'excuserez si je n'aborde pas la physiologie dans mes préceptes sur le chant ; si je ne parle ni du voile du palais, ni de la luette, ni du larynx, ni du pharynx, etc. — Non-seulement nous lui avons pardonné l'absence de cette technologie prétentieuse, mais nous l'en avons félicitée. Comme a dit un poëte :

L'art de plaire, ce don du ciel noble et touchant,
Est le frère de l'art du chant.

Quelques professeurs prétendent lui donner pour mère et pour sœurs l'anatomie, la physiologie, voire même la phrénologie. Heureux les élèves à qui ces professeurs n'enseignent pas l'orgie vocale et le mépris de la vocalisation!

La poésie et le chant, ces nobles idéalités de l'esprit humain, ont précédé, ont créé les religions. Le sentiment s'en perd tous les jours, et le goût s'en dépravé comme ces cultes qu'ils ont fondés.

Sous prétexte de passionner le chant, on l'a fait niaisement sensualiste par la romance, ou brutalement mélodramatique pour impressionner les masses au théâtre, comme Lamartine et Victor Hugo ont matérialisé la poésie vers la fin de leur carrière poétique.

Dans notre vieille société usée de civilisation, et qui veut qu'un chanteur succombe devant elle comme le gladiateur tombait à Rome devant l'empereur en disant : *Morituri te salutant, Cæsar!* dans le nouveau monde, par delà l'Atlantique, chez un peuple peu exercé aux délicates finesses des arts ; sur nos trois scènes lyriques de Paris ; dans les concerts, les salons et enfin comme professeur, Mme Cinti-Damoreau a toujours maintenu le style du chant classique, pur, élégant ; elle a montré la ferme volonté de prouver à ses admirateurs comme à ses détracteurs, malgré le reproche de froideur que lui faisaient ces derniers, qu'il vaut mieux, même dans la tragédie lyrique, dominer un auditoire quelconque par l'expression de son âme musicale que par un geste brusque, exagéré, par des combinaisons de voix factice, par le bris de la prosodie et du rhythme, l'abus de la vibration et les cris prétendus dramatiques qui ont pour origine l'*urlo francese*. La littérature, la musique et le chant romantiques, ou l'art moderne enfin, semblent destinés à célébrer les joies grimaçantes d'un nouveau festin de Balthazar ou de Trimalcion. C'est à quoi n'a pas voulu penser Mme Cinti-Damoreau, et elle a bien fait. Muse riante de l'ancienne mythologie, ou plutôt comme cette belle Romaine dont elle portait le nom avant que nos sots dilettantes ne lui fissent italianiser le sien pour qu'il lui fût permis de chanter à l'Opéra-Buffa, Cynthie Montalant, dont le goût pur, élevé dans son art rappelle les mêmes qualités intellectuelles et jusqu'à la main modèle de Cynthie Hostilia, la docte amie de Properce, a voulu laisser, en publiant sa méthode, d'utiles traditions de la bonne manière de chanter ; de la distinction, du naturel et de la facilité, et de la vraie expression dans l'émission de la voix. Les conseils écrits, notés par Mme Cinti-Damoreau enseignent tout cela. Ses vocalises sont d'une mélodie franche et gracieuse ; les points d'orgue que l'auteur a mis à la fin de son ouvrage sont nuancés avec autant de goût que de soin, et peuvent se passer de louanges, applaudis qu'ils ont été mille fois par les nombreux admirateurs de toutes ces perles mélodiques que l'admirable cantatrice jetait devant le public émerveillé de tant de richesses. Si donc un ouvrage sur l'art vocal doit obtenir un succès aussi durable que mérité, ce sera sans contredit la méthode de chant de Mme Cinti-Damoreau.

ALBUMS DE 1850.

Mme Victoria Arago. — MM. Paul Henrion, — Antonin Guillot, — Etienne Arnaud, — Bonoldi, — Eugène Loulay, — Goria.

Voici revenir, dans le champ clos de la mélodie, une chevalière armée de toutes pièces, portant sur son écu ou son album : VICTORIA ARAGO. Pendant que son mari, comme un autre Jason, est allé à la conquête d'une nouvelle toison d'or en Californie, Mme Victoria Arago, comme Herminie, Clorinde, Bradamante et Jeanne d'Arc, s'est élancée de nouveau dans la carrière, pour cueillir ses lauriers annuels de gloire et de victoire, moins dangereuse et plus sûre, bien que cependant le succès d'un album ne soit pas toujours certain. On le voit aux soins, aux peines que se donnent les éditeurs de ces recueils de jolie et petite musique pour la propager et la populariser. Ce n'est pas trop de la crème des compositeurs en ce genre; ils mettent en réquisition l'élite des chanteurs, dessinateurs, relieurs de Paris.

O consommateur d'album! si tu savais combien d'éléments divers il faut mettre en œuvre pour t'allécher, te plaire, tu t'empresserais de les acheter tous! Celui de Mme Victoria Arago renferme plusieurs des choses qui font le succès de ces recueils. Si ce n'est une brillante reliure, ce sont, choses plus essentielles, gracieuses lithographies, paroles agréables et jolie musique dans laquelle on distingue la *Fille du mendiant*, le *Ménage du vannier*, et la *Paysanne, canzonetta*, dont les

paroles, de Mme Anaïs Ségalas, sont pleines d'une charmante naïveté.

— Un de nos bons faiseurs d'albums, mélodiste facile et naturel, dont la susceptibilité s'effarouchait autrefois quand la critique lui signalait quelque irrégularité d'harmonie dans ses accompagnements, M. Paul Henrion, enfin, a lancé son recueil de mélodies dans la circulation musicale, mélodies charmantes toujours et plus correctement accompagnées cette fois que par le passé. Dire à un compositeur d'albums et à son éditeur qu'une des pièces du recueil publié par eux est destinée à survivre à l'époque pour laquelle elle a été faite, c'est, selon nous, un éloge dont l'auteur et l'éditeur doivent tre satisfaits ; car, enfin, la *Jeune fille aux yeux noirs*, de Labarre, a rapporté des milliers de francs dans la nouveauté à l'éditeur Troupenas, à ce qu'il nous a dit lui-même. Ainsi donc, signaler: *Famille, doux trésor !* comme une de ces romances échappées en même temps du cœur d'un poëte et d'un musicien, sur laquelle Jules David a fait un petit tableau lithographique digne de Léopold Robert, et qui rappelle délicieusement les Pêcheurs de l'Adriatique, c'est annoncer un succès certain à cette jolie et franche mélodie, inspirée par les charmantes paroles de M. Hippolyte Guérin, le poëte original, et vrai, et pittoresque, de ces choses musicales. *Toc, toc, qui frappe là?* est aussi une ingénieuse chansonnette bien capable de devenir à la mode dans les salons. La chansonnette comique et grotesque est aussi bien représentée dans l'album de M. Paul Henrion par le *Sabottier* et le *Garçon boulanger*, qui ont des chances de devenir populaires.

— M. Antonin Guillot est un jeune compositeur qui entend bien la mélodie. Professeur de chant, auteur de vocalises faciles et gracieuses, il s'est cru suffisamment autorisé à publier un album, et il n'a pas eu tort. Son recueil en vaut un autre, vaut mieux même que plusieurs autres. *Les Souvenirs d'enfance*, *Veuve à vingt ans*, et surtout, *Contez-moi votre peine*, expansion de cœur d'un bon curé de campagne envers deux pauvres amoureux de village, sont trois mélodies pleines de grâce et de naturel qui ont chances de succès prolongés. *Les Mandolines*, virelai moyen-âge, à deux voix égales, est dans la même hypothèse.

— Nous avons déjà cité plusieurs morceaux de l'album de M. Etienne Arnaud après l'audition qui a eu lieu dans les salons de M. Erard. Nous ne reviendrons donc sur ce recueil que pour dire qu'il est digne de ses prédécesseurs, que la romance pur sang y est dignement représentée par la mélodie : *Ah ! s'il voulait m'aimer un peu!* et *Deux Cœurs*; par la chanson naïve et morale : *les Usages bretons*; et enfin, la chansonnette cavalière par le *Capitaine Roquefinette* et *Brise-tout* ! Que voulez-vous de plus ? Du sentiment et du comique ; de charmantes lithographies; une reliure exceptionnelle; il faudrait être bien difficile pour ne pas se contenter de tout cela.

— M. Bonoldi, le bon professeur de chant, a tracé plusieurs jolis chants sur d'excellentes paroles, ornés de vaporeuses lithographies. Le tout, luxueusement édité par le frère du compositeur, forme un élégant recueil qui tiendra fort bien sa place parmi les albums de 1850. Sur les paroles du *Vieux Caporal* de Béranger, M. Bonoldi a mis une mélodie franche et bien rhythmée. L'accompagnement en est caractéristique, et concourt on ne peut mieux à l'effet de ce petit drame militaire et saisissant. Différentes auditions de cet album, dont les morceaux ont été chantés par nos sommités vocales, lui ferait obtenir un brillant accueil dans les salons, si la franchise de la mélodie et le charme des paroles, fort bien choisies dans les œuvres de nos divers poëtes, n'en assuraient déjà le succès.

— Voici un auteur de ces choses poétiques, légères, touchantes ou comiques, qui concourent ordinairement à la confection de la plupart des albums par des paroles faciles et lyriques ; M. Eugène de [illegible]n lay enfin, qui s'est dit que puisqu'un compositeur fait concourir divers poëtes à la formation de son œuvre, un poëte avait bien le droit de lancer dans le monde musical un recueil de romances et de chansonnettes mises en musique par divers compositeurs ; et il a mis ce projet à exécution, et il a réussi ou, du moins, il réussira. A en juger par l'enseigne, le frontispice ou le titre, qui est d'un effet charmant, on se sent prévenu favorablement sur ce que ce titre recouvre ; et quand on lit les paroles et la musique de ce recueil, on voit que le fond répond à l'apparence. La diversité de style, même en ce petit genre, jette une grande variété dans cet album, dont la poésie est, comme nous le savions déjà, correcte, élégante et bien pensée.

— Et maintenant, après avoir varié autant que possible le thème de l'annonce de tant de petites mélodies vocales, ce n'est pas sans plaisir que nous reposons nos yeux sur un album instrumental, pour piano seul, dû à la plume facile et brillante de M. Goria. Il y a encore dans ce recueil des romances, mais du moins celles-ci sont sans paroles, et puis accompagnées, entourées de fantaisies, d'une *Berceuse*, d'une *Canzonetta*, d'une mélodie écossaise intitulée *Diana*, de trois charmantes mazurkas, aux thèmes un peu fiévreux et peut-être trop identiques; de *Flora*, autre mélodie écossaise ; enfin de l'*Addio*, joli nocturne de concert. Ce recueil, cet album d'un pianiste-compositeur dont les productions sont aimées et recherchées de tous les amateurs, obtiendra un succès égal à celui des albums de chant les plus demandés ; car la musique de M. Goria est toujours brillante, bien écrite, et d'une exécution sinon facile, du moins possible; ce qui n'est point à dédaigner, ne fût-ce que pour faire un utile contraste aux œuvres de certains pianistes dont tout le mérite consiste dans la difficulté.

HENRI BLANCHARD.

DEUX JEUNES COMPOSITEURS.

« I want a hero, an uncommon want. »

« J'ai besoin d'un héros, besoin bien extraordinaire, » comme le dit lord Byron. Pour aujourd'hui donc je choisirai notre *ancien ami*, Henri Wieniawski, que j'ai un peu négligé depuis trois ans.

Vous rappelez-vous ce jour mémorable où le virtuose de dix ans, armé d'un violon grand tout au plus comme celui d'un maître à danser, vint noblement conquérir au Conservatoire cette récompense si enviée : un premier prix !

Aujourd'hui Henri Wieniawski a treize ans. Il a constamment et courageusement travaillé. Ce prix, premier et dernier succès de tant d'artistes, n'a été pour lui qu'un encouragement à redoubler d'efforts. Il a compris qu'un jour (à voir la taille de mon héros ce jour n'est pas encore venu) le rôle d'enfant prodige, de virtuose joujou, finirait pour lui, et qu'il fallait se préparer à franchir cette époque dangereuse pour les petites merveilles musicales, alors que le public cesse de les considérer comme de précieuses poupées. Il a compris que si l'on pardonne beaucoup à l'enfant, on exige du jeune homme les qualités d'un artiste. Un zèle, une ardeur soutenue de la part du disciple; les plus intelligents, les plus persévérants efforts de la part de son maître, M. Massart, ont assuré définitivement l'avenir du petit violoniste polonais. Henri Wieniawski, aujourd'hui, est un véritable artiste : l'étude des compositions de l'ancienne école du violon a formé son style; Viotti, Kreutzer Rode, lui ont révélé la grandeur, la grâce de leur style; Paganini, ces caprices charmants, ces passages hardis dont l'illustre virtuose émaillait ses compositions. Mon héros ne se trompera pas s'il s'agit d'interpréter quelque phrase grandiose et pathétique ; les difficultés non plus ne l'épouvantent guère; le *pizzicato*, brillante étincelle, jaillira sans efforts sous ses doigts, et il saura poursuivre et atteindre d'une main sûre ces notes harmoniques, fins diamants que le violon recèle dans ses sentiers les plus escarpés.

Henri Wieniawski compose ses morceaux. Peut-être les strictes règles de la science musicale n'y sont-elles pas toujours scrupuleusement observées, ce dont je ne ferai pas un reproche à un enfant; mais les idées l'invention, soyez-en sûr, ne lui manquent pas. Par exemple, il ne s'épargne pas les difficultés. Doubles cordes, arpèges, fusées, *pizzicati*, sons harmoniques; il vous en donnera de toutes les façons et

cela sans compter; revêtant des plus jolies broderies les mélodies les mieux choisies. On me dit d'un autre côté qu'au Conservatoire, mon infatigable héros, dans les ingrates régions de l'harmonie, entreprend avec bonheur l'escalade des difficultés les plus ardues. Dissonances, tritons, imitations, dragons et chimères, gardiens des pommes d'or de la science, se laissent flatter et dompter par cette jeune main. Courage donc, mon enfant! La nature vous a donné une grande aptitude pour votre art; votre maître vous a révélé ces admirables traditions de l'art du violon qu'il a conservées si pures, si intactes (les succès obtenus par vos jeunes condiciples Reynier et Cheri en témoignent aussi); la science vous enseignera ses mystères; courage donc, et bientôt peut-être votre nom ne sera plus connu comme celui d'un enfant, mais comme celui d'un maître.

Je cherchais un héros, je vais en avoir deux. M. Joseph Wieniawski a douze ans. Trouvant que le Conservatoire était assez chiche à l'égard de sa famille, il s'est mis en tête d'avoir son premier prix de piano cette année, et il a pleinement réussi. Il faut dire que par ses soins M. Marmontel n'y a pas peu contribué. M. Joseph Wieniawski sait varier son style, suivant les maîtres qu'il interprète. Sous ses doigts les charmantes mazurkas de Chopin étincellent de grâce, et l'exécution d'un noble et grave concerto de son oncle et professeur, Edouard Wolff n'est pas une tâche au-dessus de ses forces. A l'exemple de son frère, le jeune pianiste sait rencontrer sur son piano de jolies et originales mélodies. D'après la vue de quelques-uns de ses cahiers, je me permettrai cependant de lui faire observer que chez lui les idées sont singulièrement en avance sur la calligraphie.

Et maintenant je prends congé de mes petits héros, leur envoyant ces lignes pour cadeau du jour de l'an.

LÉON KREUTZER.

LETTRES SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

SEPTIÈME LETTRE (1).

Première représentation de *Luisa Miller*, de Verdi. — Comment on commence un sermon. — Analyse du libretto. — Amour, intrigue, poison. — Pensée qu'il suggère au compositeur. — Froideur du public napolitain. — Signalement de quelques morceaux. — L'exécution de Bassini, Malvezzi, la Gazzaniga. — Pourquoi l'ouvrage a obtenu peu de succès. — Une étude payée 12,750 francs. — Qu'il est toujours bon de rentrer dans la droite voie. — Fin du sermon.

Naples, 9 décembre 1849.

Exibit spiritus ejus et revertetur in terram suam; in illa die peribunt omnes cogitationes eorum. « Son esprit sortira et retournera dans sa terre; en ce jour périront toutes leurs pensées. » Ces paroles sont tirées du livre des Psaumes (2). Si tu as quelquefois assisté au sermon, tu vois, mon ami, que je commence comme si j'en allais faire un, et le révérend Père Grossi, jésuite, qui, à Naples, est aussi révéré comme prédicateur que Verdi peut l'être comme compositeur, ne débuterait pas mieux. C'est qu'en effet la pensée du psalmiste domin era tout ce que j'ai à te dire du nouvel ouvrage de l'unique représentant actuel de la musique en Italie. Cette pensée sera mon *texte*, comme ils disent, et dans mon appréciation, elle dirigera et justifiera mes éloges et mes critiques.

Il faut d'abord te donner une idée du libretto. Il a pour titre *Luisa Miller*. C'est un mélodrame des plus sombres, des plus funèbres. Au lever de la toile, le théâtre représente un village du Tyrol, et la scène, qui est censée se passer au XVIIIe siècle, a lieu près de la maison de Miller, vieux militaire retiré du service. C'est le jour anniversaire de la naissance de Louise, sa fille, que viennent fêter les habitants du village. Parmi ceux-ci se trouve un jeune chasseur que personne ne connaît, et que pourtant Louise veut prendre pour époux. Le vieux soldat laisse faire; mais il n'est pas trop rassuré et soupçonne quelque trahison. Cependant la cloche du village se fait entendre (la cloche est devenue depuis quelque temps un moyen commode pour faire évacuer la scène aux personnages qui l'embarrassent); chacun répond à l'appel. Miller, qui sort le dernier, est accosté par Wurm, châtelain du comte de Walter, seigneur du lieu. Il lui reproche la violation de la promesse qu'il lui avait faite de la main de Louise. Miller répond qu'il n'a pas voulu forcer sa fille; qu'un père ressemble à Dieu par sa bonté et non par sa rigueur:

In terra un padre somiglia iddio
Per la bontade, non pel rigor.

Maxime dont je m'étonne que la censure n'ait pas ordonné la suppression; car la réciproque serait que Dieu ressemble à un père par sa rigueur et non par sa bonté; mais n'importe. Wurm, rancunier comme tous les prétendants repoussés, apprend à Miller que le soi-disant chasseur n'est autre que le fils du seigneur Walter. Miller reste atterré. Cette nouvelle lui a, comme il le dit, *mis le cœur en morceaux*, et il ne lui reste que tout juste la force de chanter son air, qui est un des bons de la pièce. La scène se transporte au château de Walter. Wurm, toujours chargé des mauvaises commissions, vient apprendre à son seigneur la nouvelle que son fils va épouser une paysanne. Walter, qui depuis longtemps lui destine pour épouse sa cousine Frédérique, n'a pas lieu de se montrer satisfait, et s'il n'a pas aussi le cœur en morceaux, il éprouve au moins, heureusement pour lui par anticipation, les *tourments de l'enfer*. Survient Rodolphe; Walter lui cache la connaissance qu'il a de ses projets de mariage et lui en annonce un autre qui a pour objet de le lier à la duchesse Frederique, dont il partagera l'immense fortune. Elle paraît bientôt en grand cortége, et Walter laisse Rodolphe seul avec elle. Ils causent familièrement, car ce sont des amis d'enfance; mais, en définitive, ils se tournent le dos, et chacun s'en va de son côté. A la scène suivante, l'on se retrouve dans la maison de Miller, où l'on entend le bruit d'une chasse commandée par le seigneur. Louise attend son amant, et ne voit arriver que son père, ce qui est fort différent. Celui-ci, furieux, lui annonce que son prétendu qui se présentait sous le nom de Charles, n'est autre que Rodolphe, le fils du seigneur Walter, et qu'il est au moment d'épouser la duchesse Frédérique. Il jure sur son vieil uniforme de venger cette injure. Rodolphe entre à ce moment et déclare qu'il n'a agi que pour le bon motif; que ses projets de mariage n'ont pas changé, et qu'il est possesseur d'un secret qui lui obtiendra le consentement paternel. On va voir que cela n'est pas aussi facile qu'il le suppose. Le comte Walter insulte Louise et Miller, ce qui n'est pas poli; mais Rodolphe tire l'épée contre l'auteur de ses jours, ce qui l'est encore moins. Walter ne se déconcerte pas, et ordonne à ses archers de se saisir de Miller et de sa fille. Alors Rodolphe, qui, à son tour, a aussi l'*enfer dans le cœur*, dit à l'oreille de son père que le monde saura *comment il est devenu comte de Walter*. Il n'en faut pas davantage. Le comte terrifié ordonne de mettre en liberté Miller et sa fille. Ainsi finit le premier acte, caractérisé par l'affiche comme consacré à l'*amour*.

Le deuxième est consacré à l'*intrigue*. L'analyse en sera facile. On apprend à Louise que son père a été arrêté en venant des champs, où apparemment il avait fort à faire, pour s'être éloigné de sa fille en pareille circonstance. Wurm, le *traître* de nos mélodrames, vient expliquer que Miller ayant insulté le comte, son seigneur, la hache est suspendue sur sa tête, et que sa vie dépend de Louise. Pour lui sauver la vie, elle n'a d'autre moyen que d'écrire ce qui va lui être dicté, le billet le plus simple du monde, contenant un rendez-vous et projet de fuite nocturne, avec lui, Wurm. On conçoit qu'elle fasse des difficultés; mais le sort de son père en dépend, et elle finit par signer tout ce que l'on veut. Hélas! elle n'est pas au bout de ses peines. Il faudra qu'elle vienne elle-même déclarer son amour, non pas pour Rodolphe, mais pour Wurm. Cependant un paysan remet au premier l'écrit signé par Louise; il veut tuer Wurm, et lui met un pistolet en main; mais celui-ci, qui n'a pas pour le duel le même goût que nos

(1) Voyez la *Gazette musicale*, nos 26, 27, 44, 46, 47, 50 et 51.
(2) Psaume CXLV, v. 3.

représentants, ne se soucie point de cette sorte d'accommodement et décharge son pistolet en l'air. On accourt, et le second acte finit.

Dans le troisième, qui porte pour titre explicatif le *Poison*, nous sommes de retour dans la maison de Miller. Louise refuse toute nourriture, et écrit à Rodolphe qu'elle veut mourir précisément au coup de minuit, et qu'il vienne à ce moment. C'était lui demander beaucoup, car son mariage avec la duchesse allait être célébré, et il eût été impoli de s'absenter la première nuit de ses noces. Miller, ayant connaissance du projet de sa fille, la prie de n'en rien faire, et elle se décide à déchirer la lettre; sur quoi le vieux soldat va se coucher. Apparemment, il a oublié de fermer la porte de l'habitation, car Rodolphe s'y introduit sans frapper, et trouvant Louise en prière, il juge qu'elle choisit mal son temps, et, sans qu'elle s'en aperçoive, tire de sa poche une petite bouteille, dont il verse le contenu dans une tasse de lait qui est sur la table. On entre en explications. Louise, toujours dans la meilleure intention du monde, dit à son amant qu'elle a signé l'écrit où elle se déclare éprise de Wurm. C'est à n'y plus tenir: aussi demande-t-il à boire. Louise lui présente tout naturellement la tasse de lait, et quand il en a bu quelques gorgées, il trouve que ce breuvage n'est pas *sucré du tout*:

Amaro è questo nappo.

Louise, qui ne se doute de rien, veut vérifier le fait. C'est justement là où Rodolphe voulait en venir. Louise, se voyant empoisonnée, ne trouve plus d'inconvénient à tout dire. Miller se réveille à temps pour donner aux amants sa bénédiction paternelle. Walter arrive assez tôt pour savoir que son fils et Louise meurent empoisonnés, et Wurm pour être tué par Rodolphe, qui retrouve assez de force pour accomplir cette œuvre de justice.

Ce poëme est l'imitation de la tragédie de Schiller, *Intrigue et amour* (*Kabale und Liebe*), quoique le libretto, qui donne très-exactement les noms des scénographes, peintres-décorateurs, machinistes, costumiers, coiffeurs et artificiers, ne nomme, comme auteur de la poésie, que M. Salvadore Cammarano. La pièce est, du reste, montée avec soin, quoique je doute quelque peu de l'exactitude des costumes par rapport à l'époque.

Lorsque Verdi a eu entre les mains ce libretto et qu'il en a fait la lecture, il a pu s'apercevoir que ce drame était tout en action; que, malgré sa noirceur, son romanesque, ses invraisemblances et ses inconvenances, il offrait réellement un intérêt qui ne laisse jamais languir le spectateur, et le porterait même quelquefois à trouver les morceaux de musique trop longs pour son impatience. Alors il a pensé qu'il pouvait, pour cette fois et sans inconvénient aucun, abandonner son système de déclamation exagérée, d'expression rendue et interprétée par une orchestration continuellement tourmentée, et qu'il y aurait de l'avantage pour lui à revêtir cette action vive et compliquée d'une musique aussi naturelle et aussi simple que possible, tout en faisant rentrer ses personnages dans l'ancienne méthode italienne, qui consistait surtout à faire chanter tout son monde, par l'unique raison que les airs d'un drame sont destinés à être *chantés* et son récitatif à être *déclamé*, et que le tout doit être *expressif* sans que le fond musical en soit altéré : *Et revertetur in terram suam.* C'est là pour le premier *point*.

L'intention était fort louable assurément, mais l'effet y a-t-il complétement répondu? On est forcé d'en douter; et le public napolitain a témoigné par son entière froideur que sa satisfaction n'était que fort médiocre: c'est qu'il ne trouvait là rien d'assez saillant pour exciter l'enthousiasme, rien de ce qui remue l'âme et fait vibrer la fibre des passions; il se demandait tristement le jour de la première représentation de *Luisa Miller*, si Verdi en était réduit à vivre d'emprunt et si toutes ses idées avaient péri: *In illâ peribunt omnes cogitationes eorum.* Second *point* du sermon.

Ils n'avaient pas, selon moi, complétement raison; dans le nouvel ouvrage il y a des choses vraiment belles. Nous ne sommes plus au temps où l'on avait tout droit d'être exigeant; l'Italie en est venue à n'avoir plus qu'un compositeur: quand les officiers meurent dans la bataille, les sous-officiers prennent le commandement; c'est plus honnête que de dire qu'au pays des aveugles les borgnes sont rois.

Il est peu vraisemblable que dans le petit morceau instrumenté qui précède l'introduction, et que nous sommes obligés de prendre pour une ouverture, le compositeur ait eu l'intention de donner une idée de l'Aurore; les imitations, d'ailleurs, bien disposées et suivies d'un fortissimo soutenu par le mouvement accéléré des violons, représenterait assez mal les classiques *doigts de rose* de la déesse; mais le début du chœur est heureux, il a beaucoup de grâce et de douceur, et, pour mon compte, il m'avait tout à fait surpris et favorablement disposé en faveur de l'ouvrage, quoique ce ne fût qu'un placage harmonieux et qu'il n'y eût là aucune mélodie détachée. La cavatine de Luisa et le duo qu'elle chante un instant après avec Rodolfo, sont d'une mélodie agréable, mais d'une extrême faiblesse d'invention. La scène où Miller apprend de Wurm que l'amant de sa fille n'est autre que le fils du comte a plus de tristesse que d'intérêt, mais elle est si bien chantée par de Bassini, qu'elle produit un véritable effet. Tout ce que chantent Walter et la duchesse est mou et sans couleur; un chœur, d'un rhythme coupé et uniforme qui signale l'arrivée de celle-ci, mérite d'être remarqué. Le motif de l'air que chante Rodolphe quand il avoue son amour est gracieux et veut être bien chanté. Le chœur lointain de la chasse, distribué entre les voix d'hommes et de femmes qui alternent d'un côté du théâtre à l'autre, est une idée assez bonne; mais malheureusement il s'en faut que l'exécution soit parfaite. Le finale renferme des dessins d'accompagnement qui ont beaucoup de bonheur et d'originalité. Je trouve que quand Rodolfo déclare à son père qu'il est instruit du meurtre commis par ses ordres, il devrait le lui dire sur un ton plus concentré; on ne crie pas si fort quand on parle à l'oreille de quelqu'un. Tout ce premier acte a du mérite; mais on ne peut se dissimuler qu'il manque en général de chaleur.

En examinant le second, on est étonné de voir que le compositeur, qui semblait avoir ménagé ses forces, n'ait pas été plus favorablement inspiré : ainsi, le chœur qui vient annoncer à Luisa l'arrestation de son père devrait assurément être fort sérieux, et pourtant, si l'on n'en suivait les paroles, on aurait droit de le prendre pour une danse savoyarde. Je m'étonne que dans les scènes qui suivent, Verdi, qui réussit si bien dans le chant déclamé, n'ait pas donné plus d'énergie à toutes ses parties, où d'ailleurs se rencontrent fréquemment de bonnes phrases, et qu'il ait fait parler si tranquillement des personnages dont l'âme doit être si violemment agitée; je m'étonne plus encore de trouver dans plusieurs morceaux des répétitions inutiles. Mais on voit que le compositeur avait basé le succès de cet acte sur le quartetto sans accompagnement, traité avec un soin particulier; il ne s'était pas trompé. Je ne vois pas bien, je l'avoue, quelle raison l'a décidé à l'écrire dans ce système, si ce n'est l'*a parte* des quatre personnages; mais il ne faut pas, après un si beau morceau, chercher noise à qui nous fait goûter le plaisir; les oppositions des voix y sont extrêmement heureuses; un unisson placé à propos y produit un excellent effet : ce quartetto a été applaudi moins encore à mon gré qu'il ne devait l'être. Le second finale n'est point heureux, à mon avis, et se termine froidement.

Au troisième acte, la scène entre Miller et Luisa offre des parties incontestablement belles. Le duo :

Andrem raminghi e poveri
Ove il destin ci porta...

commence par une phrase délicieuse qui malheureusement est celle du début d'un air français que je pourrais citer; il ne s'ensuit pas que j'accuse Verdi de plagiat : on ne doit supposer aux compositeurs de mérite que d'involontaires réminiscences. Il y a d'ailleurs dans la reprise un effet des plus heureux, qui consiste dans la tenue du soprano qui se prolonge pendant la reprise du motif; cet effet si simple

est vraiment une inspiration. La scène de l'empoisonnement présente plusieurs phrases touchantes; le dernier trio, particulièrement, est rempli d'imitations dans les parties vocales qui se succèdent et s'entrelacent dans cet ordre noble et régulier qui est un des secrets des grands compositeurs, dont on voit, par cette analyse, que Verdi s'est efforcé, autant qu'il a été en lui, de se rapprocher.

Eh bien! faut-il le dire, le public de Naples paraît avoir mal compris une si louable émulation; il est souvent resté insensible à ce que la pièce offrait de plus beau, et c'est à peine si l'auteur a été appelé à la fin de chaque acte. Il n'y avait cependant pas à se plaindre des chanteurs, qui tous avaient fait de leur mieux, particulièrement les trois protagonistes, et par dessus tous de Bassini, qui, chargé du rôle de Miller, y fait briller une belle voix et une grande intelligence; et c'est ce même Figaro que je trouvais si déplacé dans le *Barbiere*, et qui se trouve si convenable dans le genre sérieux! Il a dit certaines parties de son rôle de manière à ne rien laisser à désirer; il a, par exemple, fait trembler tout le monde lorsque, voyant sa fille insultée par Walter, il chante en retenant sa voix :

Mi ribollisce
Nelle vene il sangue ancor.

Malvezzi a été plus faible dans le rôle de Rodolphe, soit que la musique ne s'adaptât pas complétement à ses moyens, soit que sa voix commence à décroître. La Gazzaniga semble aussi un peu au-dessous de son rôle, quoiqu'il soit bien écrit pour ses moyens. Elle ferait bien surtout de n'y pas introduire d'échelles chromatiques descendantes qu'elle ne sait pas faire. Malgré ces observations, les trois acteurs principaux se sont en général bien tirés de tout, et ils ont été bien appuyés par les artistes secondaires.

Comment après cela *Luisa Miller* n'a-t-elle pas obtenu un succès plus décidé, et a-t-elle été reçue même par les partisans de l'auteur avec si peu d'enthousiasme? On peut l'attribuer à deux causes. D'abord au parti pris par le compositeur de ne point s'astreindre rigoureusement à la disposition et distribution ordinaire des airs et à leur association aux chœurs et morceaux d'ensemble; au rejet qu'il a cru pouvoir faire des cabalettes et de certaines formes qui paraissent indispensables aux auditeurs superficiels, ce qui se remarque particulièrement dans ses finales, à tel point qu'on lui a fait le reproche d'avoir travaillé sur le modèle des opéras français. En second lieu, et ceci est plus grave, à la faiblesse de l'invention mélodique, à la présence de ces phrases dont on prévoit la suite, et qui dans les œuvres capitales ne doivent se montrer que le moins possible. Je sais fort bien que cette opinion ferait jeter les hauts cris à Verdi et à ses effrénés partisans; elle n'en est pas moins l'expression de la vérité.

Pourquoi, en reprenant pour guide le bon goût et le chant simple et sans affectation de l'ancienne école, Verdi a-t-il été souvent si peu inspiré, et comment en recherchant le naturel, a-t-il souvent rencontré le commun?

Pour revenir, dans les arts, aux idées saines et retrouver ces inspirations heureuses qui naissent de l'alliance intime de l'étude et de l'imagination, on a presque son éducation à refaire; c'est peut-être là ce que s'est proposé Verdi dans son nouvel ouvrage. Fort bien; un tel travail ne peut lui être qu'éminemment profitable; on étudie à tout âge, et Verdi n'est pas encore vieux. D'ailleurs, une étude payée d'avance 12,750 fr. à celui qui l'a faite, lui est utile en tous sens. On étudierait à moins. Seulement l'étudiant une fois satisfait, on a droit par la suite d'être exigeant.

Rassurons-nous toutefois; il n'en est pas du beau dans les arts comme en morale de l'honneur,

Ile escarpée et sans bords
Où l'on ne peut rentrer quand on en est dehors.

En revenant aux errements suivis par les grands maîtres, en rentrant dans les routes qu'ils ont tracées, élargies et multipliées, on peut arriver aussi à se rendre capable d'en ouvrir de nouvelles. Si une première fois on n'est pas heureux, le vrai public indépendant et impartial sait toujours gré à l'artiste d'avoir écouté le cri d'une noble conscience; il le voit avec plaisir rentrer dans les champs fécondés par le génie : *revertetur in terram suam*, et il se montre disposé à démentir par des applaudissements la triste prédiction du dépérissement de ses idées : *peribunt omnes cogitationes*.

Assez prêché comme cela.

Adieu, cher, ancien et véritable ami; tu m'écris que dans ta rustique et joyeuse habitation mes lettres t'arrivent presque toujours au moment de te mettre à table, et que malgré l'appétit que te donne le bon air que l'on respire sur ta colline, tu ne veux pas entamer ton dîner avant d'avoir fini ma lettre. N'en agis pas de la sorte pour celle-ci; ton potage, comme celui de Desportes (1), vaut mieux que mon sermon... Mais j'oublie que c'est en commençant qu'il fallait te le dire.

ARIEN DE LA FAGE.

P. S. 13 décembre. Les trois représentations de *Luisa Miller* qui ont suivi la première, donnée le 8, n'ont rien changé à l'opinion que je viens de te manifester, et celle du public napolitain ne s'est non plus aucunement modifiée. Verdi est parti aujourd'hui, se rendant à Gênes.

DU REFRAIN.

QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE.

INSTRUMENTS A VENT.

LURE, LURE; LURON, LURETTE; — LA LURE. La lettrine *lure* caractérise une nombreuse famille de mots imitatifs qui se rapportent presque tous à la flûte ou à la musette. *Lurette* se prend substantivement comme nom de femme, de même que *luron* signifie un gai compagnon. Un luron dira fort bien *ma lurette* à la compagne de ses joyeux ébats, et ce mot sera plus galant que celui de *luronne*, qui est un peu trop accentué. A propos de luron, il est impossible de ne point se rappeler le *compère* ou le *cousin Lalure*, dont quelque chanson grivoise nous a révélé l'existence. *Godelureau* est aussi de la parenté. Vainement cherchera-t-il à se donner des airs aristocratiques et à se faire passer pour un damoiseau; la première moitié de son nom (*Gode*) trahit son goût pour la bonne chère, et la seconde son amour de la chanson érotique qui termine les repas par les *lure lure* succédant aux *glous glous*.

Rien n'est si beau qu'un cœur tendre et fidèle,
L'oiseau phénix fut copié d'après.
Il n'en est qu'un, c'est un rare modèle,
Il n'en est qu'un qu'on ne verra jamais!
Cœurs papillons, ma fable est-elle obscure?
Lure, lure, lure,
Votre belle l'expliquera,
Lala, lala, lala.

(Deuxième couplet d'un vieux branle. *Nouveau recueil de chansons choisies*. La Haye, 1731, tom. II, pag. 229.) (2).

TURELURE,—TURLURE,—TURELURELURE,—TURELURELU. L'un des refrains imitatifs les plus usités et qui n'est différencié de *Toureloure*

(1) Voyez la *Vie de Malherbe*.

(1) C'est, à n'en pas douter, sur l'air de ce branle, jadis en vogue, que la tante de Chateaubriand composa le chant où elle célébrait ses amours. On lit dans les *Mémoires d'outre-tombe*, t. Ier : « Ma tante s'était consolée en célébrant ses amours, car elle » était poëte. Je me souviens de l'avoir souvent entendue chanter en nasillant, lunettes » sur le nez, tandis qu'elle brodait pour sa sœur des manchettes à deux rangs, un » apologue qui commençait ainsi :

Un épervier aimait une fauvette,
Et, ce dit-on, il en était aimé.

» Ce qui m'a paru toujours singulier pour un épervier. La chanson finissait par ce » refrain :

Ah! Tremignon, la fable est-elle obscure?
Ture lure.

» Que de choses finissent dans le monde comme les amours de ma tante, Ture lure! »

Le *Ture lure* de la pauvre vieille fille n'est qu'une modification du *Lure lure* de la chanson gothique, et son *épervier* est également une réminiscence d'un autre couplet du branle commençant par ce vers :

Un épervier, jeune pensionnaire.

que par la prononciation moderne de l'*u*. Nodier, d'accord avec La Monnaye, dit que c'est une onomatopée, ou plutôt un mot factice formé pour représenter le son de la flûte, comme le *Taratantara* d'Ennius, pour imiter celui de la trompette. L'expression *Robin turelure*, prise d'une ancienne chanson, est fort connue; le proverbe : *C'est toujours la même turelure*, ne l'est pas moins. On trouve dans les contes d'Eutrapel *tureluteau*; c'est un petit nom d'amitié donné en plaisantant à quelqu'un.

Un berger de nos cantons,
L'autre jour sur la verdure,
Exprimait ses raisons,
Turelure,
De son amour la torture,
Robin turelurelure.

(L'air *Robin turelure*, *Clef des chansonniers*, ou *Recueil des Vaudevilles depuis cent ans et plus*, par Ballard, 1717.)

TURELURETTE, TURLURETTE. Diminutif de *turelure*. Laborde parle d'un instrument appelé *turlurette*; il ne dit point à quel genre il appartenait. On serait tenté de croire que c'était un instrument à vent de l'espèce de la flûte en raison de l'étymologie de *turelure*. Cependant je lis dans le grand dictionnaire de Bescherelle : « *Turelurette*, » espèce de guitare en usage au XIVe siècle. C'était un instrument dont » les mendiants faisaient usage. » Passons au sens figuré. *Ma tante Urlurette* est un de ces personnages qui nous viennent de source traditionnelle. Les grand'mères et les petits enfants ont beaucoup de vénération pour ma *tante Urlurette*.

Turlurette,
Turlurette,
Bon vin et fillette.

(Béranger. *Bon vin et fillette* qui se chante sur l'air de *Ma tante Urlurette*.)

TURLUTUTU. Se rapporte principalement au son du fifre ou de la petite flûte, instrument qu'il a même servi à désigner en plaisantant. Frédéric-le-Grand, roi de Prusse, demandait un jour à ses officiers qui, à leur avis, s'était montré le plus brave dans la journée. — C'est Votre Majesté, répondirent-ils unanimement. — Vous vous trompez, répliqua Frédéric, c'est un fifre auprès duquel j'ai passé vingt fois pendant le combat, et qui depuis la première charge jusqu'à la dernière n'a cessé de souffler dans son *turlututu*. On sait que pour apprendre à jouer de la flûte et de quelques autres instruments à vent, on souffle dans le tube en prononçant *tu*, *tu*, *tu*, répétition syllabique qui termine le mot *turlututu*. La première partie de ce mot rappelle le nom de *turlut* donné à un oiseau du genre de l'alouette à cause de son chant. Au figuré, l'expression de société, *faire ses turluts*, s'est entendue dans l'acception de faire ses jérémiades, son embarras. (Voyez *Mém. de Mme d'Epinay*.) *Turluter* a été fait de turlut pour imiter le chant de l'oiseau et pour contrefaire le flageolet. *Turlutaine* s'est dit vulgairement d'une mauvaise serinette dont on se sert pour apprendre des airs aux oiseaux chanteurs. — Pour en revenir au refrain imitatif, *turlututu* s'emploie quelquefois comme exclamation quand on veut interrompre un bavard. *Turlututu*, qu'est-ce que vous nous chantez là? (Bescherelle. *Dictionnaire national*.) Les enfants disent *Turlututu chapeau pointu*, comme nous dirions : Tarare.... je m'en moque, laissez-moi tranquille.

Turlututu rengaine.
(Vieux refrain.)

TOURELOURE me semble être absolument le même mot que *turelure*, prononcé d'une manière différente. Il existait jadis un instrument champêtre, sorte de musette ou de cornemuse qu'on appelait *loure*, dit Borel, à cause du son qu'il rendait. Il servait sans doute à accompagner une vieille danse qu'on appelait aussi *loure*; c'est de là qu'est venue notre expression musicale *louré*, qui s'applique à un certain mode d'exécution, et peut-être le mot *toureloure*. Il est possible que nous ayons prononcé ou écrit *lure* pour *loure* et *turelure* pour *toureloure*, de façon que ce dernier mot serait bien la forme primitive du refrain. Suivant Borel, les hautbois, dans le Languedoc, se nomment *toroloros*; ne pourrait-on rien tirer de là pour découvrir l'origine du plaisant surnom de *tourlourous* donné à nos jeunes fantassins? De *loure* on a fait le diminutif *lourette*, évidemment synonyme de *turette*, qui se trouve dans les chansons rustiques, et *toureur* pour celui qui jouait de la loure. Le terme de musique *louré*, comme je l'ai dit plus haut, s'applique à un certain genre d'exécution particulièrement employé dans les airs qu'on jouait ou qu'on accompagnait autrefois avec la loure. *Toureloure* est une épithète injurieuse qui s'emploie en parlant d'une femme un peu grasse et replète. Il est dans ce sens synonyme de *dondon*.

TOURELOURIRETTE. — TOURLOURIRETTE. — TOURELOURIBO, diminutif du précédent. Cette forme est moins usitée que *turelure* et *turelurette*.

Dans notre village
Un bon paysan
Quitta son potage
Pour faire un...
Tourelourirette.
Pour faire un...
Laniaderirette,
Pour faire un p ésent.

(L'air : *Dans notre village un bon paysan*. Clef des chansonniers.)

Ho! ho!
Tourelouribo.
(Ancien refrain.)

TIRE LIRE. — TIRE LIRE LIRE. — O LIRE, O LIRE, O LA! Onomatopée construite pour représenter le chant de quelques oiseaux, particulièrement de l'alouette et du rossignol. Il sert aussi à exprimer le son du flageolet, du fifre, de la flûte. Les Italiens ont le verbe *tirilirare*, qui signifie *chanter tirelire*. *Ma tant' tire lire lire, ma tant' tire lire lo* est le refrain du *Beau château*, ancienne ronde que dansent encore de nos jours les petits enfants.

Lirette, diminutif, est un nom de bergère : *Gardons nos moutons, Lirette* (ancien refrain).

O lire! o lire!
Ma princesse.
O lire! o la!
(Refrain d'un ancien vaudeville.)

TIRE LIRE LAN LA. — LAN LA TIRELIRE, TIRE LIRE LIRE. — LIRA LIRON, FA FA FA. La première forme est composée de *lan la*, qui peut se rapporter au chant et à la danse, et de *tire lire*, qui convient principalement au son d'un instrument à vent d'un timbre aigu. Ce refrain a donné son nom à l'un des airs de vaudeville les plus répandus de la fin du XVIIe siècle et du commencement du XVIIIe. Il en est de même de *tirelironfa*.

LANTURLU, LANTURE. Refrain d'un fameux vaudeville qui eut grand cours en 1629.

« L'air, dit La Monnaye, en était brusque et militaire; des vigne- » rons séditieux attroupés l'année suivante à Dijon, un jeudi au soir » 28 de février et tout le jour du lendemain 1er de mars, furent de là » nommés Lanturlus, parce qu'ils faisaient battre cet air sur le tam- » bour par la ville pendant leur marche. Ils pillèrent plusieurs mai- » sons, et cette sédition, quand on en parle, est encore appelée le » *Lanturlu de Dijon*. » Il y a eu un ordre burlesque de ce nom fondé par le marquis de Croismare en 1771, et dont Mme La Ferté fut nommée grande maîtresse. Au figuré, *lanturlu* est une interruption peu parlementaire analogue à *turlututu* et à *tarare ponpon*.

Latin, le discours entendu,
Leur répondit : *Lanturelu.*
Ce mot, en langue vulgaire,
Veut dire : allez vous faire faire...
Je ne saurais honnêtement
Vous l'expliquer plus clairement.
(SCARRON.)

LARIDON paraît aussi contenir une imitation de son de quelque instrument à vent, peut-être de la basse de flûte, jadis usitée et qui s'ap-

pelait *laridon*. Il est à remarquer que *don* est l'onomatopée d'un bruit plein, grave et confus. C'est pour cela qu'il entre dans la composition du mot *bourdonnement* et que plusieurs fois répété, il indique la partie grave du carillon des cloches dont les monosyllabes *din*, *din*, qu'on entremêle à *don*, *don*, expriment la partie aiguë. *Laridon* comme *lanturlu*, est un surnom injurieux.

LARIRADONDENE, LARIRADONDON. Cette forme complexe qui rappelle *laridon* et *dondaine dondon*, onomatopée primitive du bruit des cloches, forme, avec la répétition *flon flon*, le refrain et le titre de l'ancien vaudeville *flon flon lariradondene, flon flon larira dondon*.

MIRONTON, MIRONTAINE. Ce refrain de la fameuse chanson de M. de Marlborough semble être une onomatopée du son rauque, sourd et voilé que rendaient les trompes, cornes ou cornets à bouquin des anciens temps, instruments qui s'employaient pour la chasse comme pour la guerre.

MIRLITON, MIRLITAINE, représente l'effet que produit la flûte à l'oignon quand on chante dans son tuyau. Le nom de mirliton donné au même instrument fait de bois, n'est par conséquent qu'une onomatopée.

TONTON, TONTAINE, TONTON. — TON, RELON, TON, TON. — Ces mots, employés tous ensemble, servent à composer des refrains imitant le son du cor de chasse dans les forêts. Ils peignent bien le timbre un peu sourd et engorgé de cet instrument, de même que le *taratantara* ou le *frelan fan fan* convient assez à la sonorité pompeuse et éclatante de la trompette.

Tonton, tonton, tontaine, tonton,
Joyeux chasseurs d'Ille-et-Vilaine,
De votre cor je prends le ton,
Tonton, tontaine, tonton.
(BÉRANGER, *la Chasse*.)

Ton, relon, ton, ton.
(Refrain d'un ancien vaudeville.)

FAN FEYNE, FANFAN; FRERELANLAN FAN FEYNE, ETC., est l'un des assemblages de mots consacrés à la reproduction figurée des fanfares de trompette. La version que nous donnons ci-dessus fait partie des nombreuses onomatopées dont fourmille le texte de la bataille de Marignan, composition du célèbre Jannequin, qui n'est elle-même qu'une imitation harmonieuse de tous les bruits de guerre auxquels ce texte fait allusion. Cette espèce d'onomatopée a été quelquefois transportée au cor de chasse : nous en avons tiré *fanfare*, *fanfarer* et *fanfaron*. Ces mots se sont d'abord pris au propre; ils ont eu ensuite un sens figuré et ont servi à exprimer l'importance présomptueuse d'un homme de peu de valeur qui cherche à surprendre l'opinion en l'étourdissant d'un vain bruit.

TARARE a le même emploi que le précédent. Il exprime proprement une sonnerie de trompettes. On lit dans un traité de l'ordre de la cavalerie, imprimé en 1617 : « Il fera alors sonner sa trompette un » mot *tarare*. » On lit aussi dans Mersenne, livre IIe *des Instruments à vent* : « On a coutume d'expliquer ces sons (de la trompette) par » cette diction *tarare tarararararare, etc.*, à raison qu'ils ont quelque » chose de rude, qui est, ce semble, mieux représenté par la lettre ca- » nine *R*, que par aucune autre. » C'est de là que viennent le *taratanlara* d'Ennius et le vieux verbe italien *tarantare*. Au figuré, *tarare* est une interjection familière dont on se sert pour marquer qu'on se moque de ce que l'on entend dire ou qu'on ne le croit pas.

INSTRUMENTS A CORDES.

FRON, FRON. — FROM, FROM, imite le son produit par le frottement de l'archet, quelquefois aussi par celui de la main sur les cordes d'un instrument. « Prenez une guitare. — Que veux-tu que j'en fasse? j'en » joue si mal. — Avec le dos de la main from, from, from. » (*Beaumarchais*.)

Les glouglous d'la bouteille,
Me plaisent bien plus que les *fron fron*
D'un violon.
(Couplets de *la Fête du Village voisin*, paroles de SEWRIN, musique de BOIELDIEU.)

ZON ZON sert aussi à exprimer le son du violon ou de quelque autre instrument à cordes ; mais l'effet en est plus aigre, plus perçant que que celui de *fron fron*. Il est pareillement imitatif du jeu de tout un orchestre, comme on peut s'en convaincre par le refrain suivant :

Zon! flûte et basse!
Zon! violon!
Zon! flûte et basse!
Et violons *zon, zon*!
(BÉRANGER, *la Nuit des Noces*.)

FLON FLON. Une des formes les plus généralement admises pour exprimer le son des instruments à cordes et en particulier du violon. On en a fait un substantif en l'appliquant, par dénigrement, aux airs de vaudeville usés ou à toute autre musique de peu de valeur. De La Monnaye infère que le vaudeville *Flon flon, larira dondaine, flon flon, larira dondon*, peut avoir déterminé l'emploi du mot dans cette acception figurée.

FLON FLON, LARIRA DONDAINE, FLON FLON, LARIRA DONDON. Mélange d'onomatopées et de mimologismes qui suppose la réunion d'instruments de différents genres, ainsi que le concours de la danse et du chant.

TRAN TRAN est rapporté par les uns au cor de chasse, par les autres au bruit des violons qui s'accordent. Pasquier, dans ses *Recherches*, cite, non pas le *tran tran*, mais le *tran trac* du cor des chasseurs. Au figuré, il signifie l'intelligence d'un état, d'un métier, le secret d'un négoce, le cours des affaires de commerce et d'industrie, et la manière de les conduire. Il est rare comme refrain de chanson.

INSTRUMENTS DE PERCUSSION.

BIM BOUM, BIM BOUM, exprime le son des grosses cloches mises en branle, en même temps que le balancement régulier de ces cloches.

DIN DIN, DIN DAN, DIN DON. « Quant nous sommes sémonds (avertis) » par les cloches d'aller à nos paroisses prier Dieu, si à petit bruit, nous » l'appelons tintin de la *cloche*; si à tour de bras des sonneurs, le son » qui s'insinue dans les aureilles de nos petits enfans faict qu'il l'appel- » lent *dindan*. » (E. PASQUIER, *des Recherches de la France*, livre VIIIe.) De ce dernier mot Pasquier dérive *dandin* et *dandiner*, et Charles Nodier est tenté de rapporter à la même racine l'anglais *dandler* et le français *dandy*, qui signifient tous les deux à peu près la même chose. La dernière forme, *dindon*, a fourni plus d'un équivoque malicieuse aux gais rimeurs de chansons.

DINDON, DONDAINE, DONDON, etc. Cette autre forme, avec la répétition plus ou moins fréquente des mots qu'elle renferme, imite aussi bien que la précédente, le bruit des cloches sonnées à toute volée. Elle a différentes versions ou variantes, par exemple celles des refrains *la brigue dondaine, la brigue dondé, la farira dondaine, la farira dondé*. Le terme *dondon*, comme celui de *toureloure*, a servi à désigner une femme grosse, courte, grasse et réjouie. Ces surnoms sont évidemment des onomatopées prises dans le sens figuré. Quant au substantif *dondaine* dont on a voulu dériver au figuré *dondon*, parce que la dondaine était un instrument de guerre gros et court qui servait à lancer des pierres rondes, je crois que ce n'est à vrai dire qu'un dérivé construit sur la racine DON, qui exprime comme *bom, boum*, un bruit grave en même temps qu'il éveille une idée de rotondité, de plénitude. Voilà pourquoi *don* figure encore dans *bedon*, petit tambour qui servait à accompagner la flûte; dans *bedondaine*, gros ventre; dans *bourdon, donjon, redondanee*, etc. De son côté le synonyme *bom* se rencontre dans *bombarde*, nom d'une pièce d'artillerie et d'un instrument de musique; dans *bombanee*, ripaille, gala, avec lequel *bedondaine* a un rapport forcé; dans *bombe, bomber, bombement*, etc.

Voici les dragons qui viennent,
. . . . . .
Dondaine, dondaine, dondaine.
(Ancien vaudeville.)

DIGUE DON, DIGUE DIGUE, DIG DIN, DIG DIN, DON. Ce choix de mots

dont Béranger a fait un de ses plus jolis refrains, exprime à merveille le carillon des cloches.

Ma belle, *digue digue!*
Ma belle, *digue don!*
(Ancien vaudeville.)

Digue, digue, dig, din, dig, din, don.
Ah! que j'aime
A sonner un baptême!
Aux maris j'en demande pardon.
Dig, din, don, din, digue, digue, don.
(BÉRANGER, *le Carillonneur.*)

TIN, TIN, TIN, TIN. TRELIN (OU DRELIN) TIN, TIN. Ces syllabes, qu'on répète autant de fois que l'exigent le rhythme et la mesure adoptés, rendent fort bien le tintement paisible d'une cloche, le son argentin d'une clochette, le bruit aigu de verres choqués doucement. Il exprime aussi le carillon produit par quelques-unes de ces sonorités, principalement par celle des verres: aussi se présente-t-il fréquemment dans les chansons à boire. Sur *tin* est construit le *tinnitus*, le *tintinnire* et le *tintinnabulum* des Latins, puis les mots français *tintement*, *tintouin*, *tinter*, *tintamarre*.

PA LA LA LA LAN, mot qui désignait jadis le bruit rhythmique des tambours français. Il était opposé à *Colin tampon*, ou, comme dit Thoinot Arbeau, *Colin tamplon*, qui était le genre de sonorité et le mode de batterie propres aux tambours suisses.

Dans Thoinot Arbeau, que je viens de citer, les syllabes représentatives des batteries du tambour français ne sont point *palalala lan*, mais *tan tan tan tan* ou *tan tan tere tere tan* ou *tan tan fre fre tan*, etc. C'est à quoi répondent aujourd'hui nos *ra* et nos *fla*. — Je ne crois pas que l'ancien mot *Palalalan* ait été très-usité comme refrain de chanson; mais ce qui est curieux à observer, c'est qu'il a produit une expression proverbiale : *faire le palalan*, faire son embarras, expression qui équivaut à celles de *faire fanfare*. COLIN TAMPON, l'onomatopée du tambour des Suisses est, au figuré, un surnom injurieux et une interjection impertinente.

PATAPAN, PATAPATAPAN — PATAPATAPON. Mots faits, d'après Nodier; pour exprimer le bruit du tambour, et qui appartiennent à toutes les langues, s'ils appartiennent à quelqu'une.

Pata, pata, pata, pon.
(Début d'un ancien vaudeville).

RAN TAN PLAN — R'LI, R'LAN, RILAN TAMPLAN — RATAPLAN imite les effets variés des coups de baguette dans les batteries de tambour. *Rantanplan* ou *rataplan*, répété à intervalles égaux, indique parfaitement l'espèce de batterie nommée *rappel*.

RAN TAN PLAN TIRE LIRE. Double onomatopée qui rend l'effet du tambour accompagné du fifre.

TARARE PON PON exprime le son de la trompette joint au bruit du tambour; a le même sens au figuré que *tarare*, *turlututu* et *lanturlu*. Il se dit aussi quelquefois pour se moquer de la vanité que quelqu'un étale dans un récit, dans ses projets.

TRUDON TRUDAINE, onomatopée du bruit du tambour. Rabelais a donné ce nom au fameux tabourineur du seigneur de Basché. La forme *trudon trudaine* a quelquefois servi de refrain; et dans la *Farce de Pathelin*, des paroles vagues qui se perdent en l'air comme le roulement d'un tambour éloigné, sont appelées *trudaines*.

Et s'il vous dit : ce sont *trudaines*
Il vient d'avec moi tout venant...

TSING TSING, BOUM BOUM, représentent ordinairement les sons des cymbales, du triangle et du chapeau chinois, unis aux coups de la grosse caisse.

Ici peut se terminer la liste des principaux refrains imitatifs empruntés à la musique et à la danse. Les formes que nous avons indiquées sont les plus usitées, les plus fréquentes; mais il est vrai de dire qu'elles se prêtent à un grand nombre de modifications et de variantes, suivant les différents amalgames de mots, les retranchements et les réduplications de syllabes qu'admet le caprice des auteurs (1).

(1) Je crois nécessaire d'observer ici que l'orthographe de ces onomatopées et de ces mimologismes n'est pas encore fixée, et que chaque écrivain la règle à sa fantaisie. Les uns séparent les mots et les syllabes, ou bien ne les réunissent que par un tiret; les autres accolent toutes les syllabes, de manière à ne former qu'un seul mot. Tous ces mots, mis au pluriel, ne prennent point, dans leur acception propre, le signe de la pluralité. On écrira donc, quand il s'agira de refrains de chansons des *lan la*, des *tanturlu*, des *tourloure*, des *flon flon*; mais quand on les emploiera dans leur acception figurée, et qu'on leur donnera le caractère de véritables substantifs, on leur fera suivre la règle des noms communs, et l'on écrira des *toureloures*, des *dondons*, des *landerirettes*, comme l'on a écrit déjà des *lanturlus*, des *laridons*, etc.

Il est de ces refrains sans signification aucune qui en ont pourtant donné une très-piquante au reste du poëme où ils étaient admis. Il y a même des chansons qui ont dû la vogue dont elles ont joui à la singularité de leur refrain. Le DRINN DRINN de l'an passé en est encore une preuve.

Tous les peuples ont des formes imitatives analogues à celles que nous venons de rapporter. Les Allemands, par exemple, emploient les *tadirati*, les *tralala*, les *hopsasa*, les *fiderallera*, les *juchhe*, etc. Mais si tous les peuples ont des chants à refrains, nulle part peut-être ce genre d'artifice n'est plus répandu qu'en France. Le petit poëme musical appelé romance doit principalement sa vogue au refrain. C'est avec le refrain que le chanteur enlève les applaudissements d'un auditoire qui, jusque là souvent, est resté froid et apathique; c'est dans le refrain que la chanteuse de salon met ses roulades et ses minauderies; c'est dans le refrain que le compositeur cherche à briller et place mainte fois son espoir de succès. Aussi, est-il indispensable, en pareil cas, de trouver un motif saillant, frais et original qui mette bien en relief l'idée dominante du poëme. D'ordinaire, pour que le refrain frappe mieux et produise plus d'effet, on l'écrit dans une autre mesure et dans un autre mode que ceux des couplets; que ces derniers, par exemple, soient en majeur, il sera en mineur, *et vice versâ*. Pour des règles fixes, il n'y a pas à en donner. Il faut s'inspirer du sujet, et tâcher de ne jamais faire dire à ses auditeurs : *Ah! quel refrain! c'est toujours le même refrain!*

Je borne à ce qui précède mes réflexions sur la matière traitée dans cet article, et cependant je pourrais y ajouter encore beaucoup de choses. Cette matière, on le voit, prête à de grands développements, et pourtant jamais on n'avait songé à en faire l'objet d'un travail spécial. C'est tout au plus si dans les dictionnaires de musique, cinq ou six lignes sont consacrées au mot *refrain*.

GEORGES KASTNER.

REVUE CRITIQUE.

Sonate-symphonie. Poésies musicales et la Calabraise pour le piano, par Edouard de Hartog.

C'est avec joie que nous signalons les tendances vers la composition sérieuse de la plupart des jeunes intelligences contemporaines; et les compositions nouvelles de M. Edouard de Hartog, amateur hollandais, élève de Littolff, que nous avons lues et entendues, viennent à l'appui de notre opinion sur la réaction vers le genre noble de l'instrument-orchestre. M. de Hartog, après avoir achevé ses études musicales à Paris, s'est retiré, au bruit du canon de février 1848, dans sa patrie, la pacifique Hollande, où, tandis que nous autres, artistes parisiens, nous étions occupés trop sérieusement à jouer au soldat, il a écrit sa sonate-symphonie.

Le premier morceau de cette sonate n'est pas dépourvu d'une certaine grandeur, et le second motif est surtout d'une forme mélodique très-heureuse: aussi l'auteur s'est-il plu à le reproduire plusieurs fois avec une complaisance toute paternelle. L'*andante* est bien; mais le trio du *scherzo*, malgré son apparente simplicité, nous semble bien supérieur. Quant au *finale*, sans avoir toute la nouveauté mélodique possible, il est chaleureux, bien coupé et clôt avec assez d'effet cette sonate, à laquelle l'adjectif *symphonique* ne fait aucun tort, malgré toutes les idées grandioses et sévères qu'il réveille.

M. de Hartog en s'essayant dans le genre de la sonate, trop délaissée

par nos grands pianistes modernes, a fait une belle et bonne action musicale, et nous l'en félicitons bien sincèrement.

Les *poésies musicales* sont de jolies *bluettes*, d'un style plus agréable qu'élevé ; mais on sent, en entendant surtout l'auteur les exécuter, que ce genre, où domine la fantaisie la plus capricieuse, est très-familier au virtuose amateur, et que la mélodie facile, mais élégante toujours, se trouve aussi bien au bout de ses doigts habiles que de sa plume exercée.

Cependant, nous devons une mention à sa *Calabraise*, qui, par sa couleur chaude et son style tout particulier, obtiendra un succès égal à celui de la *Danse des gnomes* du même auteur, si, pour la plus grande joie des amateurs, ils ont le bonheur de l'entendre exécuter par M. de Hartog lui-même. Rappelant souvent le célèbre et tant regretté Chopin, par la finesse et le *féminisme* de son exécution, M. de Hartog nous semble destiné à fournir une brillante carrière musicale, s'il a, avant tout, le courage d'approfondir les arcanes de la science, en étudiant l'instrumentation, dont on sent, en écoutant sa musique de piano, qu'il ignore les secrets multiples. S'il est vrai que pour faire moins, il faille savoir plus, nous ne doutons pas que l'élève de Littolff ne veuille franchir le seuil de l'art, afin d'être digne de plus en plus de l'approbation du monde musical.

A. E.

Les étrennes que nous avons promises à nos abonnés sont déjà toutes prêtes : dès le 1er janvier, ils recevront donc, en renouvelant leur abonnement :

1° Un *Album de chant*, contenant trois romances de G. Duprez, la *Vie d'une fleur*, le *Lutin des bois*, *Jeanne la rieuse*; trois romances de Mme l'anline Viardot, la *Petite chevrière*, l'*Absence*, *Solitude*; trois romances de L. Gouin, *l'Impossible*, *Hallali*, *Beppo*, et une romance de Mlle G. Van der Mersch, *Blanche marguerite*.

2° Un *Album de danse*, contenant les dernières valses de Strauss, les *Folâtres*, *Beaux rêves*, *Adieu à la vie*; un quadrille de L. Gouin, les *Etrennes*; *Fanny Elsler*, polka et une *Redowa paysanne* de Wallerstein.

Ainsi que nous l'avons annoncé déjà, le manuscrit des *Quarante Melodies* de Meyerbeer nous a été remis ; nos abonnés peuvent donc compter que ce recueil si important et si précieux leur sera livré aussitôt que la gravure et l'impression en seront terminées.

La table des matières de la *Revue et Gazette musicale* leur sera expédiée dans le prochain mois.

NOUVELLES.

*** Demain lundi à l'Opéra, *Robert le Diable*; — mardi, 1er jour de l'an, le *Fanal*, suivi du *Violon du Diable*; —mercredi, le *Prophète*

*** Le *Prophète* n'a pu être donné cette semaine à cause de l'indisposition de Mme Viardot; mais la grande cantatrice est parfaitement rétablie, et le chef-d'œuvre va reprendre son cours.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, au Théâtre-Italien, *Matilde di Sabran*.

*** Le succès de *Matilde di Sobran* a continué pendant toute la semaine. Mme Persiani a retrouvé pour cet ouvrage la fraîcheur de sa voix, dont l'agilité est toujours si merveilleuse et qu'elle dirige avec tant de hardiesse et de goût. Mme Vera n'a cessé de se distinguer à côté d'elle par des qualités non moins éminentes. Lucchesi s'est tout à fait posé en chanteur de la bonne école ; si l'Italie en avait beaucoup de pareils dont elle ne voulût plus, nous les accepterions avec plaisir.

*** Le *Val d'Andorre* obtient en ce moment un succès de vogue immense aux théâtres de Bordeaux et de Rouen, sans parler des autres.

*** Dimanche dernier, on a célébré la centième représentation du *Val d'Andorre* et la brillante vogue de la *Fée aux Roses*, dans un banquet donné par les auteurs aux artistes, directeur, éditeurs et généralement à toutes les personnes qui ont concouru à ces deux grands succès.

*** Ernst et Stephen Heller continuent de se faire entendre avec un grand effet dans les concerts de Londres. Nous parlerons bientôt avec plus de détails de ces artistes éminents.

*** Teresa Milanollo vient de donner un premier concert au grand théâtre de Bordeaux. La salle était comble, et les scrupules religieux que raniment les approches de Noël n'avaient pas arrêté les dames. L'enthousiasme excité par la jeune et charmante virtuose s'est soutenu depuis le commencement jusqu'à la fin de cette magnifique soirée. Teresa jouait sur un Sylvestre d'une sonorité éclatante, et qui porte en tête du manche le portrait de sa sœur Maria. Un second concert doit suivre immédiatement.

*** Goria est de retour de son excursion à Nantes et à Bordeaux, où il a obtenu tout le succès que son talent lui assurait d'avance.

*** Au nombre des séances musicales intéressantes que l'abondance des matières ne nous a pas permis de signaler, il faut citer celle donnée par Mme Pierson-Bodin, pianiste virtuose et professeur excellent. Elle a délicieusement dit, avec Mmes Allard et Chevillard le trio en *mi* bémol (œuvre 70) de Beethoven, une sonate à quatre mains, de Hummel, avec son élève, Mlle Chassant; puis un fragment de sonate pour piano et violoncelle, d'un des grands maîtres de l'art. Alexis Dupond a chanté admirablement comme il chante toujours, l'air de Pylade dans l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, le duo de la *Vestale* avec Mlle Antoine. Les auditeurs de cette brillante soirée ont eu la primeur d'une charmante rêverie pour le violoncelle, par M. Chevillard, et d'une de ces fantaisies pour violon, comme notre habile violoniste Alard sait les faire et les jouer. Ce brillant morceau est intitulé : *Souvenirs de Mozart*. Et, à propos de ce dernier nom, comment ne pas citer ici un *nonetto* pour violon, alto, violoncelle, flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et contrebasse, composé par Mme Farrenc, et qui a été exécuté dans le même salon quelques jours après? Il serait peu digne de la *Gazette musicale* de passer sous silence cette intéressante manifestation musicale, dans le style et le caractère de la musique instrumentale de l'auteur de *Don Juan*. M. Guerreau, excellent violoniste, dont le jeu fin et distingué est si propre à dire la musique de chambre, a suppléé, au pied levé, M. Tilmant, subitement indisposé, et s'est montré l'égal, ce qui n'est pas peu dire, dans l'exécution de ce nouvel ouvrage de Mme Farrenc, de MM. Dorus, Verroust, Klosé, Rousselot, Casimir Ney, Lebouc et Gouffé. Nous reviendrons sur cette œuvre remarquable, dans laquelle tous les auditeurs ont surtout applaudi un *andante* avec variations, et un *scherzo*, chef-d'œuvre de goût, de finesse, d'esprit et de savoir instrumental.

*** Le talent de M. de Kontski, le violoniste, est fort apprécié à Londres et produit une vive sensation. On admire la puissance et la justesse constante du son qu'il tire de son instrument, soit qu'il joue sur une seule corde ou sur les quatre à la fois.

*** Dans la fête donnée lundi dernier au Théâtre-Italien, à l'occasion des récompenses décernées par le président de la République aux exposants de 1849, M. Sax a fait exécuter, avec les nouveaux instruments qui lui ont valu à l'exposition les honneurs du premier prix, plusieurs morceaux composés exprès pour ses instruments, entre autres les fantaisies de Fessy sur les *Huguenots* et *la Favorite*. Les applaudissements unanimes et les mieux mérités ont accueilli chacun de ces morceaux, et le succès de M. Sax a été aussi complet que possible.

*** On annonce la mort de M. Conradin Kreutzer, décédé à Riga, dans sa 67e année, à la suite d'une attaque d'apoplexie.

Chronique départementale.

*** *Lyon*, 26 décembre. — La plus louable activité règne à notre théâtre et l'hiver commence sous les plus heureux auspices. *Gilles ravisseur* et le *Caïd* sont les dernières nouveautés. Le *Val d'Andorre* est en pleine répétition, et on espère pouvoir admirer cette délicieuse partition dans les premiers jours de janvier Mlle Lavoye obtient toujours de légitimes succès. Le grand Opéra, en souffrance depuis quelque temps, vient de reprendre tout son éclat par les représentations de Mlle Masson. Cette cantatrice a obtenu un succès d'enthousiasme dans *la Favorite* et *Charles VI*. Mais grand événement musical de la semaine a été le séjour parmi nous de Thalberg; l'éminent pianiste a donné deux concerts devant l'élite de la société. La salle était resplendissante de fleurs et de parures; la recette du second concert s'est élevée à un chiffre fabuleux en province. Parmi les morceaux qui ont le plus vivement impressionné l'élégant auditoire nous avons remarqué le grand duo, pour deux pianos sur la *Norma*, dans lequel le célèbre artiste était secondé par M. Richard Mulder, qui lui-même avait obtenu un si brillant succès au dernier concert du Cercle musical Il semblait que le talent de M. Mulder allât en grandissant sous l'impression de son redoutable voisinage, et cette entreprise périlleuse est devenue pour lui un véritable triomphe, ainsi qu'il a pu s'en convaincre par les applaudissements qui ont accueilli sa variation en gammes chromatiques. Mlle Lavoye, M. Ponté, le violoniste au jeu pur et élégant, le violoncelliste Van der Heyden, et le chœur de *Judas Machabée*, exécuté par une masse imposante, sous l'énergique direction de Georges Hainl, ont achevé de transformer ces concerts en de véritables solennités musicales

Chronique étrangère.

*** *Vienne*. — Le théâtre de la Cour paraît tenir à honneur d'être la première scène allemande sur laquelle paraisse le *Prophète*. Les études de cette magnifique partition sont poussées avec une activité extraordinaire : tous les jours il y a répétition. Les principaux rôles seront remplis par Mmes Lagrange et Zerr, et par MM Ander, Leithner, Staudigl et Draxler.

*** *Berlin*. — Le roi de Prusse vient d'accorder au maître de chapelle, M. Taubert, la médaille d'or pour les arts et sciences. L'Académie de chant a exécuté *Marie et Jean*, oratorio de Schulz, compositeur danois, mort en 1800.

*** *Bruxelles*. — La Société de la Grande-Harmonie a ouvert cette semaine la série de ses fêtes d'hiver. La famille royale assistait au concert

*** *Anvers*, 22 décembre. — Un grand et beau concert va être donné dans cette ville. On y exécutera plusieurs chœurs du *Prophète*, et Mme Blaes Merti doit y chanter les morceaux principaux du rôle de Fidès.

*** *Stuttgart*. — La prochaine nouveauté au théâtre royal sera le *Val d'Andorre*, de M. Halévy, que le public attend depuis longtemps avec impatience.

*** *Gotha*. — *Die Vergeltung* (les représailles), opéra de M. le duc de Saxe Gotha-Cobourg, a été représenté avec succès au théâtre de la Cour.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— M. A. Vialon, artiste graveur-dessinateur, élève de M. Emile Chevé pour le chant et la composition, vient de publier, sous le titre d'*Etrennes musicales populaires*, une collection d'albums remarquables non seulement par les biographies nouvelles et la quantité de morceaux inédits qu'ils renferment, mais encore par les noms dont ils sont signés et par les prix excessivement minimes auxquels ils sont cotés (voir aux annonces). — Cinquante œuvres *inédites*, hommage des célébrités musicales de l'époque à l'école de Galin, accom-

pagnées de cinquante de nos plus célèbres morceaux d'*opéras nouveaux*, côtoient les premiers essais de la classe ouvrière, désignés, dans cette collection, sous le nom d'*Album du Peuple*. — L'exécution publique de toutes ces œuvres par les élèves de M. Chevé est un véritable concours national, dont personne au moins ne sera exclu. Les colonnes du *Panthéon musical populaire* sont prêtes à recevoir le nom des auteurs dont l'opinion publique, le meilleur des jurys, aura signalé les morceaux.

AUX CHANTEURS. — On ne saurait recommander rien de plus utile que les *Bonbons au lait d'ânesse*, qui font cesser immédiatement tout enrouement et dont l'usage le plus modéré suffit pour rendre la voix claire et sonore. On trouve les bonbons au lait d'ânesse au Bureau central de la Société philanthro-hygiénique, boulevard Montmartre, 22.

— On désire acheter un PIANO droit d'occasion. Ecrire à M. Rosellen, boulevard Bonne-Nouvelle, 8.

A. GORIA.

Album de piano, contenant huit morceaux inédits, 4e année, reliure riche, prix net 15 fr. Chabal, boulevard Montmartre, 15.

Instruments en cuivre. — Un jeune facteur d'instruments de musique dont nous avons remarqué les produits à l'exposition et que nous n'avons pu signaler plus tôt, c'est M. LABBAYE, dont les instruments nous ont paru bien faits et d'un fini très-soigné. Nous sommes heureux de pouvoir annoncer aujourd'hui que le jury de l'exposition lui a décerné une médaille d'argent; nous mentionnons aussi le succès brillant qu'il a obtenu au concours du Gymnase musical, le 21 juin dernier, par la supériorité de ses instruments. A cet effet, nous nous réservons de consulter le rapport du jury central de l'exposition, pour entrer dans des détails plus circonstanciés et tout à fait positifs. M. LABBAYE, facteur d'instruments en cuivre, demeure rue du Caire, 47.

En vente chez les principaux éditeurs.

FR. BONOLDI. **Album 1850.** — Paroles de BÉRANGER, BARATEAU, EM DESCHAMPS, SY. ST-ETIENNE, marquis DE FOUDRAS, TH. GAUTIER, DE LAMARTINE, ED. PLOUVIER et FRANÇOIS TOURTE.—Dessins de MOUILLERON, LEROUX, DAVID et DIEN. — Prix 12 fr. net.

BRANDUS ET Cie, 87, rue Richelieu. — ÉDITEURS. — **TROUPENAS ET Cie,** 40, rue Vivienne.

LE VIOLON DU DIABLE

Ballet en 2 actes, musique de

PUGNI.

QUADRILLE PAR MUSARD,

Pour Piano, 2 fr. net. — A 4 mains, 2 fr. net. — Pour Orchestre, 9 fr — Pour Quintette, 4 fr. 50.

VALSES PAR **MUSARD**
Pour piano . . . . . 6 fr.
Pour orchestre . . . . . 9 fr.
Pour quintette . . . . . 6 fr.

POLKA PAR **PASDELOUP**
Pour piano : 2 f. 50.

REDOWA PAR **PASDELOUP**
pour piano : 4 f. 50.

POLKA PAR **MUSARD**
Pour piano 2 50
Pour orchestre 7 50
Pour quintette 3 75

2 BAGATELLES pour Piano par LECARPENTIER,

Chaque : 5 fr.

FANTAISIE pour le VIOLON avec accompagnement de piano, **Par SAINT-LÉON.** Op. 32. Prix : 7 fr. 50 c.

PAS REDOUBLÉ POUR MUSIQUE MILITAIRE par **MOHR.** Prix : 5 fr.

DUO BRILLANT pour Piano et Violon, PAR **KLEMCZYNSKI.** Op. 74. Prix : 9 fr.

Paris, J. MEISSONNIER FILS, 22, rue Dauphine.

ROMANCES NOUVELLES SÉPARÉES.

L. ABADIE.

Adieu bel ange..... Mél. dramat.
Blanche fleur de la nuit..... Rêverie.
Le chant du contrebandier... Chanson.
Jeune fille des Espagnes..... Bolero.
Estrella..... Mélodie.
Quand je ne serai plus..... Mélodie.
La chanson du berger ..... Pastorale.
Loin du bruit des villes..... Sérénade.
Priez pour moi..... Mélodie.
Le Roi des Pyrénées..... Chanson.

L. CLAPISSON.

Les souvenirs du foyer..... Mélodie.
La dot de village..... Chansonnette.
Si j'étais homme..... Chansonnette.
L'amoureux de mam'sell' Françoise..... Chanson comiq.
L'employé à la retraite..... Chanson.

SCÈNES DRAMATIQUES pour les JEUNES PERSONNES.

Charlotte Corday. Soprano ..... 5 »
— Contralto..... 5 »
Chimène. Soprano ou mezzo soprano..... 5 »
Clotilde reine des Francs. Soprano ou mezzo sopran. 5 »
Corinne. Soprano..... 4 50
— Contralto..... 4 50

PAROLES DE **E. PLOUVIER,** MUSIQUE DE **LUIGI BORDESE.**

Jane Grey. Soprano ou mezzo soprano..... 5 »
Jeanne d'Arc à Rouen. Soprano..... 6 »
— Contralto..... 6 »
La Vierge de Vauconleurs. Soprano..... 5 »
— Contralto..... 5 »
Au bord du lac de Côme. Duettino..... 5 »

Aimé MAILLART, partition du MOULIN DES TILLEULS, piano et chant. Prix net : 8 fr.

Publications de BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

LA PARTITION POUR PIANO ET CHANT
de l'Opéra-Comique
LA FÉE AUX ROSES
MUSIQUE DE F. HALÉVY.
Format in-8°, net 15 fr. — Richement reliée, net 20 fr.

DEUX QUADRILLES DE MUSARD
POUR PIANO ET A QUATRE MAINS : 2 FR. NET.

Valses par ETTLING, Net : 2 fr. | **Polka par PASDELOUP,** Net 1 fr. 50.
SUR LA FÉE AUX ROSES.

ÉTRENNES POUR 1850.
ALBUM DE CHANT
POUR 1850, DE
Mme PAULINE VIARDOT.
Solitude, **La Petite Chevrière,** **L'Absence,** **Un jour de Printemps,** **Villanelle,** **En Mer,** **La Chanson de Loïc,** **Marie et Julie,** **Le Lacioie,** **Tarentelle.**
Richement relié, avec dix magnifiques dessins et le portrait de l'auteur par ARY SCHEFFER.
Prix : 12 fr.

MUSIQUE EN CHIFFRES
MÉTHODE GALIN-PARIS-CHEVÉ. — BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.
1850
ÉTRENNES MUSICALES POPULAIRES
Avec paroles pour la Jeunesse.

Pour paraître du 25 au 30 Décembre :

ALBUM
DE 20 NOUVEAUX CHANTS NATIONAUX
OU
GUERRIERS
INÉDITS
COMPOSÉS pour les élèves de LA MÉTHODE GALIN-PARIS-CHEVÉ
PAR
Halévy, Adam, Niedermeyer, Félicien David, Boïeldieu, Thys, Henrion, Elwart, Comettant, Morel, H. Duvernoy, Blanchard, Concone, Massé, Aggiutorio, Martin d'Angers, Ettling, Scard, Allyre Bureau et Le Carpentier.
(Quelques-uns de ces morceaux ont été couronnés au dernier concours).
Avec Biographies, paroles
et traduction de **A. VIALON**, élève d'Em. Chevé.
PRIX : **2** FR. NET.
avec une belle reliure, 3 fr. 50 c. net.

ALBUM
HOMMAGE DES COMPOSITEURS MODERNES
A L'ÉCOLE
DE P. GALIN,
TRENTE
Morceaux inédits composés *pour les Élèves*
DE M. ÉMILE CHEVÉ
PAR
Adam, Bazin, Boisselot, Bordogni, Bonoldi, Collet, Comettant, Félic. David, H. Duvernoy, Ermel, Ettling, Halévy, Henrion, Labarre, Ovide Laurent, Le Carpentier, Lefebure-Wely, Lelyon, N. Louis, V. Lefebvre, Marmontel, Masini, J.-J. Masset, Meifred, Montfort, Rossy et Thys.
Avec Biographies, paroles
et traduction de **A. VIALON**, élève d'Em. Chevé.
PRIX : **2** F. **50** NET.
avec une belle reliure, 3 fr. 50 c. net.

PREMIER **ALBUM** MUSICAL
DU PEUPLE,
30 MORCEAUX
EXÉCUTÉS PUBLIQUEMENT ET COMPOSÉS
PAR DES OUVRIERS,
Élèves des Cours de Musique vocale et d'harmonie de M. Émile CHEVÉ.
Publication gratuite avec paroles par
A. VIALON.
PRIX NET : **1** FR. **25** CENTIMES.
avec une belle reliure, 2 fr. 75 c. net.

PREMIER **ALBUM** DRAMATIQUE.
50 MORCEAUX
Célèbres
AVEC OU SANS ACCOMPAGNEMENT, TIRÉS DES
OPÉRAS NOUVEAUX :
Lucie de Lamermoor, Robert-le-Diable, Zampa, la Muette, les Huguenots, la Juive, etc.
Avec Biographies; Revue musicale, et traduction de
A. VIALON.
PRIX NET : **3** FR. **50** CENTIMES.
avec une belle reliure, 5 fr. net.

Bibliothèque de l'École GALIN-PARIS-CHEVÉ.
PANTHÉON MUSICAL POPULAIRE,
Avec Revue musicale, Biographies, Feuilleton musical, Paroles pour la Jeunesse, Accompagnements et Traduction EN MUSIQUE EN CHIFFRES DE **A. VIALON**, ÉLÈVE DE M. ÉMILE CHEVÉ.

Panthéon **Scholastique**	moderne.	Méthode de musique vocale.	
— —	id.	Méthode d'harmonie.	
Panthéon **Instrumental**	moder.	Méthode de piano [prochainement.]	
— **Vocal**	id.	800 duos gradués.	
Panthéon **Dramatique**	moderne.	Opéras nouveaux célèbres.	
— —	ancien.	Grands maîtres dramatiques.	
Panthéon **Religieux**	moderne.	Morceaux religieux nouveaux.	
— —	ancien.	Grands maîtres religieux.	
Panthéon **Choral**	moderne.	Hommage à l'Ecole de Galin.	
Panthéon **Patriotique**	moderne.	Nouveaux chants nationaux.	
— —	ancien.	Chants héroïques de nos pères.	
Panthéon **Harmonique**	moderne.	Morceaux des élèves de E. Chevé.	
— —	id.	Les hommes compositeurs. id.	
Panthéon **Comique**	moderne.	Chansonnettes comiques célèbres.	
— **Mélodique**	ancien.	La clé du caveau, 2,500 airs.	
Panthéon —	moderne.	Romances nouvelles à grand succès.	
— **Classique**	id.	Célèbres vocalistes modernes.	
Panthéon **Récréatif**	moderne	Quadrilles, Valses, Polkas, etc.	

PARIS, A. VIALON, rue de la Bourse, n° 1, chez **A. BRULLÉ**, Éditeur, grande galerie des Panoramas, 16,
Et chez **ÉMILE CHEVÉ**, rue Saint-André-des-Arts, 52 (ancien 60).

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06608 024 1